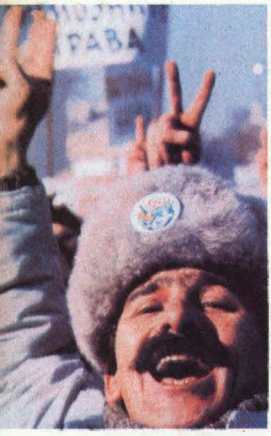
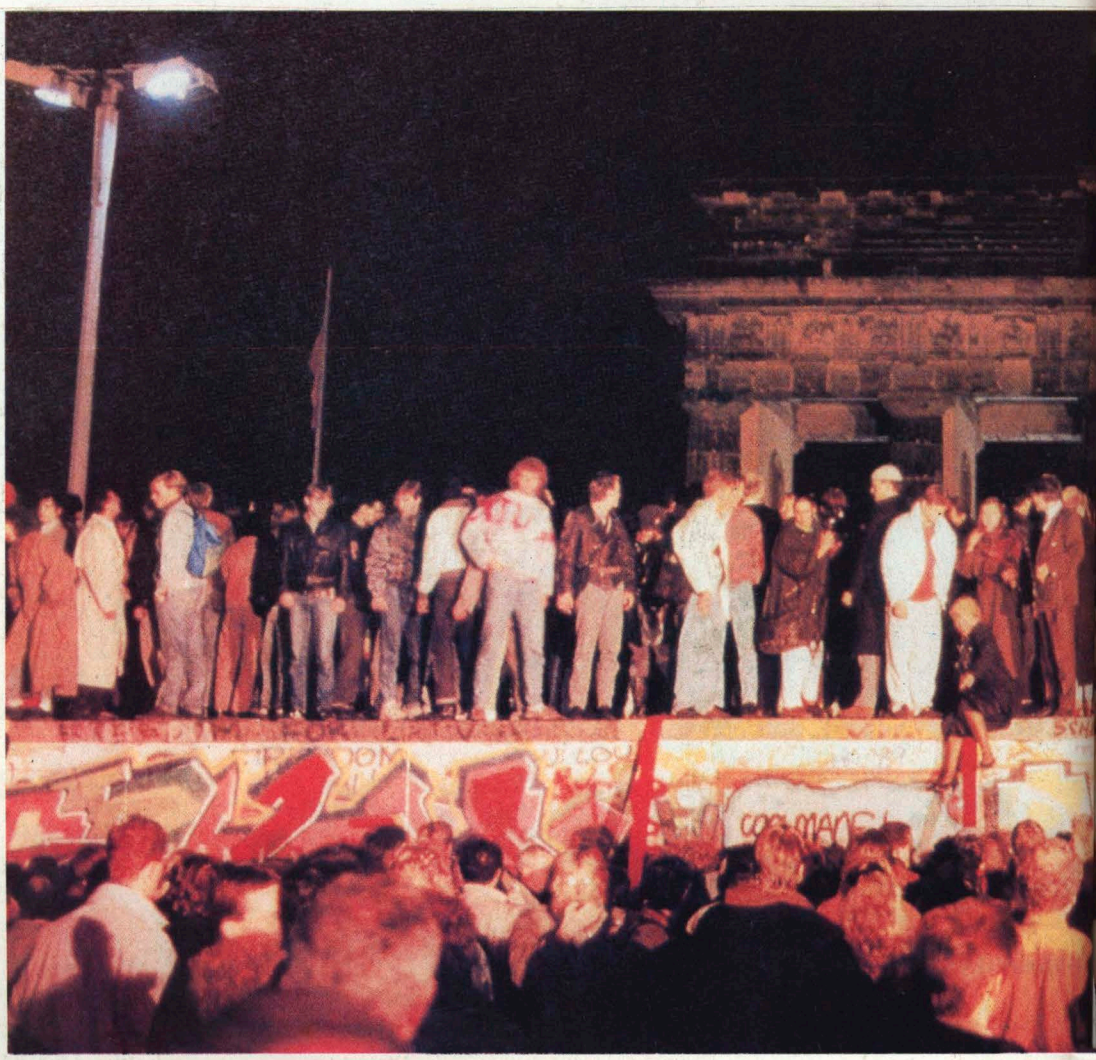
ISSN 0130-6405

90 10 ИСКУССТВО КИНО





Восточная Европа:
старые мифы и новая реальность

Материалы, посвященные прошлому и настоящему в культурной и политической жизни восточноевропейских стран, читайте в номере

OBČANSKÉ
FORUM

EINE WELT OHNE MILITÄR ES GILT DIE MILITÄRISCH BEDINGTE
TEILUNG DURCH BÜRGERRECHTE DES WELTBÜRGERS ZU ERSETZEN
LONG LIVE DALAI LA
HIS WALL
verstanden

SOLIDARN

Ежемесячный журнал
Орган Союза
кинематографистов СССР
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

10 90

Содержание

Свободная тема

3 **Ю. Айхенвальд.** Дон Кихот на нашей почве

Мир души

15 **Д. Мережковский.** Лев Толстой и революция. В. С. Соловьев. Сердце человеческое и сердце звериное. О религиозной лжи национализма. Еврейский вопрос как русский

Мемуары и публикации

30 **А. Ф. Керенский.** Народ и власть

Кинематограф 90-х.

Дискуссии

38 **Андрей Плахов.** Легкость самообмана

Разборы и размышления

44 **Илья Ценципердт.** Кукуруза — эмблема чего?

48 **Мирон Черненко.** Осколки разбитого вдребезги, или Беглые заметки о трудном для понимания фильме

52 **Петр Вайль, Александр Генис.** О Стивене Спилберге, Индиане Джонсе и хэппи-энде

58 **Абрам Клецкин.** «Мы» — это мы

60 **Янис Балтаус.** К истории латышского кино

Портреты

62 **Андрей Шемякин.** Как нарисовать птицу

Теория, история

70 **Григорий Козинцев.** Из рабочих тетрадей. 1969—1971

83 **Андрей Тарковский.** Лекции по кинорежиссуре

Сценарий

92 **Александр Червинский.** Лучшие дни нашей жизни

129 **Наум Коржавин.** Поэма причастности

За рубежом

132 **Петр Вайль, Александр Генис.** Культ личности. Прага

136 Из речи **Вацлава Гавела** на митинге в Праге 21 августа 1990 года

137 **Владимир Соловьев, Елена Клепикова.** Гамлетовы сомнения Кремля: «Как быть с Польшей?»

144 **Нина Игнатьева.** «Из-под каких развалин говорю!»

Интервью «ИК»

147 **Майя Коморовская:** «Просто встать...»

150 **Георгий Дюлгеров.** Возвращение из соцлагеря

153 **Александр Трошин.** «Усталая революция» и метеосводки кино.

Сюжеты и факты

157 **Шандор Шара.** Ты еще не подох?

174 **Фильмография**

In this issue:

Youry Ihenvald: Don Quikhote in Russian literature and art **(p. 3).**

Dmitry Merezhkovsky: Lev Tolstoy and Revolution. Vladimir Soloviev. Heart of a Human Being and Heart of an Animal and other articles. **(p. 15).**

Memoirs of Alexandr Kerensky **(p. 30).**

Article of Andrey Plakhov on the problems of postmodernism in Soviet cinema **(p. 38).**

Reviews of the film of Sergey Soloviev "Black Rose — the Symbol of Sorrow, Red Rose — the Symbol of Love" **(p. 44).**

Article of Peter Veil and Alexandr Genis about Steven Spielberg **(p. 52).**

Review of the documentary, made by Youris Podnieks **(p. 58).**

On the history of Latvian cinema **(p. 60).**

Extracts from the note-books of Grygory Kozintsev **(p. 70).**

Andrey Tarkovsky's lectures on filmmaking **(p. 83).**

"The Best Days of Our Life", the script by Alexandr Chervinsky **(p. 92).**

Poem of Naum Korzhavin **(p. 129).**

On the Soviet invasion of Prague, article of P. Veil and A. Genis **(p. 132).**

Vaclav Havel: From the Speech at the meeting in Prague 21 of August 1990 **(p. 136).**

Vladimir Soloviev, Elena Klepikova: "Hamlet's Hesitations of the Kremlin: What's To Be Done With Poland?" **(p. 137).**

Review of the Polish film "Przesłuchanie" **(p. 144).**

Interviews with Maja Komorovska and Georgy Dulgerov **(pp. 147, 150).**

Alexandr Troshin: notes about the Hungarian cinema **(p. 153).**

Stories and Facts: Sandor Szara's script "Haven't You Died Yet?" **(p. 157).**

Filmography **(p. 174).**

©
Журнал
«Искусство кино», 1990

Оформление
Остольского К. О.
Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72

Сдано в набор 13.07.90
Подп. к печати 8.09.90
Формат бумаги 70×100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Таймс
Печать офсетная
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 15,65, уч.-изд. л. 18,68,
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 50 000. Заказ 1466
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
Государственного комитета СССР
по печати
142300, г. Чехов Московской
области

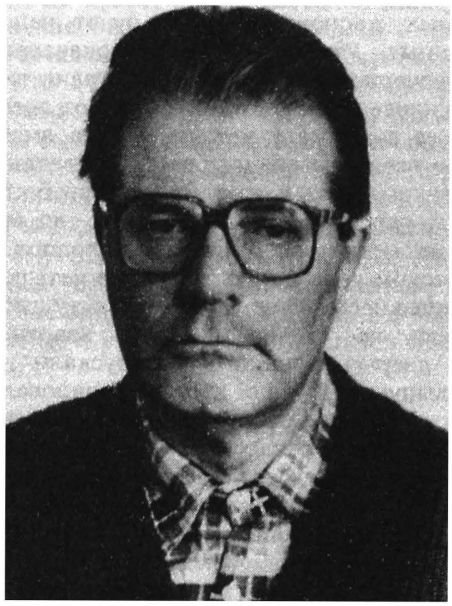
Издание Союза
кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Уважаемые читатели!
Напоминаем, что подписная цена на 1991 год на наш журнал остается без изменений.
Цена одного номера 1 руб. 30 коп.

Ю. Айхенвальд

Дон Кихот на нашей почве



В конце пятидесятых годов Г. Козинцев поставил по сценарию Е. Шварца фильм «Дон Кихот». Совсем недавно вышел девятисерийный телефильм «Житие Дон Кихота и Санчо» (режиссер Р. Чхеидзе).

Однако обе эти картины являются лишь эпизодами двухсотлетнего бытия Рыцаря Печального Образа в русской культуре и истории.

Краткую «биографию» Дон Кихота (и донкихотства) на русской почве я и хочу изложить в связи с новым телесериалом грузинских мастеров; фильм существует на русском языке, а потому он — достояние не только грузинской, но и русской культурной традиции.

«Оставь герою сердце...»

Конструктивная роль донкихотства в российской истории всегда была велика.

Еще Радищева Пушкин назвал «политическим Дон Кихотом». Правда, одновременно великий наш поэт признал этого «политического Дон Кихота, заблуждающегося, конечно, но действующего с энергией удивительной и рыцарской совестливостью», «преступником». Однако ведь в том же августе 1836 года, работая над «Памятником», Пушкин назвал своим предшественником Радищева, «преступника», «политического Дон Кихота»: «И долго буду тем любезен я народу, что звуки новые для лиры я обрел, что вслед Радищеву восславил я свободу...»

Все это осталось черновыми текстами. Но еще в 1830 году в стихотворении «Герой» с многообещающим эпиграфом: «Что есть истина?» — поэт предложил довольно неожиданную идею: Наполеон был истинным героем не тогда, когда побеждал всех на свете, а в госпитале, где, пренебрегая и собственной будущностью и политическими судьбами Франции, пожимал руки больным чумою, «жизнию своей играл пред сумрачным недугом, чтоб ободрить угасший взор».

Этого поступка, благородного до полной бессмысленности, в действительности не было. Но Поэт возражает Историку:

> Оставь Герою сердце! Что же
> Он будет без него? Тиран...

Дон Кихот Ламанчский — это рыцарь порыва сердечного. В его душе «возвышающего обмана» было куда больше, чем трезвых представлений о реальности, как и в душе Радищева, попытавшегося даже не со шпажонкою, а с книжонкою в руках напасть на чудище «обло, озорно, огромно, стозевно и лаяй».

В основе донкихотского поведения лежит то, что писатель Борис Хазанов

назвал «абсурдным деянием»: «Абсурдное деяние перечеркивает действительность. На место истины, обязательной для всех, оно ставит истину, очевидную только для одного человека. Строго говоря, это означает, что тот, кто решился действовать так, сам стал живой истиной».

Связь времен российских осуществляется, в частности, и через тайное сходство внешне абсолютно несхожих кихотческих судеб.

Об «абсурдном деянии»

В начале мая 1984 года жена академика Сахарова Елена Георгиевна Боннэр почему-то вдруг не приехала из Горького в Москву, даже не позвонила, как было договорено. В кругу друзей и знакомых А. Д. Сахарова начался тихий переполох. Что там случилось? Их арестовали? Кто-нибудь тяжко заболел?

Тогда Ирина Григорьевна Кристи, друг нашей семьи и семьи Андрея Дмитриевича, московский математик, теперь, к сожалению, математик американский, поехала в Горький. Это было 5 мая. Попытка была обреченной: без разрешения Государства встреча с Сахаровым и его женой состояться не могла. Самые подступы к квартире академика охранялись днем и ночью.

Но, разрушая точные расчеты, судьба покровительствует иногда «абсурдным деяниям»: когда Ирина Кристи подошла к дому, где жили Сахаровы, то они оказались на балконе своего первого этажа, а милиционер как раз отлучился. Минуты две Ирина разговаривала с опальным академиком и его женой. Донкихотская эскапада оказалась удачной, хотя шансы на удачу были равны нулю.

Тут уместно вспомнить, как Андрей Гончаров, известный наш режиссер, ставя мюзикл о Человеке из Ламанчи, объяснял при мне (я был переводчиком стихов этой пьесы) цель будущего спектакля:

— Я не Дон Кихот. Вы не Дон Кихот. Он не Дон Кихот. Но всем нам хочется быть Дон Кихотами. Об этом и будет спектакль.

«Всем нам хочется быть Дон Кихотами с сохранением зарплаты по основному месту работы и желательно премиальных»,— подумал я тогда, но промолчал: сам из таких.

Увы, плата за донкихотские поступки в нашей стране очень высока. Государственные механизмы не хуже мельничных жерновов перемалывают непослушных. Ирина Кристи не оказалась исключением: ее рыцарское странствие кончилось домашним арестом. Под арестом ее содержали четыре месяца вместе со всей семьей: мужем и двухлетним ребенком. Хоть и не тридцать три богатыря, как в пушкинской сказке, но все же не менее восемнадцати молодцов в штатском день и ночь в течение четырех месяцев несли свою трудовую вахту: двое сидели на скамейке перед квартирной дверью и никого не впускали — не выпускали; еще двое конвоировали мужа Ирины на работу, а потом, скромно дождавшись в раздевалке конца рабочего дня, отводили своего подконвойного, безобидного математика, домой, строго следя, чтобы он никому не позвонил из автомата по дороге; третья пара оставалась при квартире для прочих надобностей: только под охраной могла Ирина выйти на рынок, в молочную кухню рядом или погулять с малышом во дворе. Если считать по шесть конвойных в три смены, то и получится в сутки восемнадцать однополчан.

Разумеется, гостей к арестованной «преступнице» не пускали. Ни она, ни муж в гости тоже ни к кому пойти не могли. Жалоба в прокуратуру результата не дала.

Вот до какой грубой мести унизилось Государство.

Почему?

— После того как Елену Боннэр задержали в Горьком, над Сахаровым должна была опуститься завеса тишины и неизвестности. Ирина Кристи разрушила этот замысел. Мир узнал от нее, что Елена Боннэр не имеет более права выезжать из Горького, не может даже звонить в Москву, а Андрей Сахаров объявил голодовку.

Повторяю: конструктивная роль донкихотства в России всегда была велика.

Поступки этого стиля, не подлежащие компетенции практического разума, были свойственны и самому А. Д.Сахарову, и другим нашим правозащитникам, «слишком ранним предтечам слишком медленной весны», обреченным и одиноким, как и всякое донкихотство.

Сейчас время повернулось по-иному. Одинокие Рыцари Прав Человека стали уважаемыми общественными деятелями. То, что ставилось им в вину, теперь признано их заслугой. Но на будущее, каким бы оно ни оказалось, полезно помнить: без благородных, хоть и абсурдных, деяний история наших последних десятилетий сильно оскудела бы. Именно поэтому обращение в кино к теме Дон Кихота эстетически своевременно и естественно: кино отзывается на актуальные и уж тем более перспективные темы.

Два Дон Кихота

«Донкихотство» — от себя я буду употреблять слово «кихотизм», дабы самый этот суффикс выдвинул ситуацию Рыцаря Печального Образа в ряд существенных и достойных серьезного к себе отношения абстракций — существует в русской истории не только как вереница кихотических «абсурдных деяний». Есть еще сама идея кихотизма, «имя-притча», толкование которой в нашей истории и культуре постоянно менялось.

Идею кихотизма увековечили памятники Рыцарю Печального Образа и в Мадриде, и в Сан-Франциско, и в Гаване. Некоторые эпизоды фильма «Житие Дон Кихота и Санчо» проходят на фоне памятника этим героям романа Сервантеса не случайно: памятник вписан в современный городской пейзаж, авторы фильма подчеркивают, что экранизированный ими роман о Дон Кихоте метаисторичен, что это роман на все времена, всегда современный.

В финале этого фильма восковые фигуры Дон Кихота и Санчо Пансы оживают, уходят в ночь. Точно так же уход, а не смерть завершает фильм «Дон Кихот» Г. Козинцева (по сценарию Е. Шварца). Тем же кончается роман Б. Франка «Сервантес», и все той же метафорой: побегом Дон Кихота в мир, где его ждут, должна была закончиться пьеса Михаила Чехова о Дон Кихоте.

Тема побега в фильме Резо Чхеидзе органически связана с темой памятника: ведь самые памятники поставлены Дон Кихоту — беглецу, ушедшему из романа Сервантеса в свое собственное одинокое странствие по векам и дорогам.

Существует два Дон Кихота: Дон Кихот, имя собственное, герой романа Сервантеса, и Дон Кихот, имя нарицательное,— загадочная фигура, о которой спорят философы и поэты. Авторы сценария и режиссер пытались совместить обоих этих героев в одном многосерийном фильме.

В России оба Дон Кихота жили параллельно.

Один — в исследованиях «сервантистов», историков литературы.

Другой — в спорах философов и поэтов.

Споры о Рыцаре Печального Образа русские писатели и поэты начали намного раньше, чем русские ученые занялись собственно историко-литературным анализом сервантесовского текста.

Почему вообще имя Дон Кихота сделалось нарицательным?

В восемнадцатом столетии Дон Кихот ехал по Европе осмеянный и печальный. Но романтическое мироотношение выработало новые мифологемы, входившие как часть в общую систему мифологии христианской культуры. Жизненные коллизии Фауста и Дон Жуана, Гамлета и Дон Кихота, примеры, возведенные в абстракции, стали особого рода «именами-притчами». Возникли новые понятия: «кихотизм», «гамлетизм», «фаустовский дух». Они тотчас же приобрели многозначительность, стали развивающимися и столь же смутными, сколь и те основополагающие неопределенности — «добро», «зло», «счастье», «совесть», — которые имена-притчи должны были уточнить. Уточнение не могло завершиться — фундаментальные понятия человеческого бытия каждый постигает не разумом, а прежде всего собственным опытом: что пережил, то и уразумел. Опыт каждого индивидуален, и потому споры, подталкивающие к даль-

нейшим размышлениям об этих именах-притчах, неизбежны. Но понять умом «абсурдное деяние», одну из основ кихотизма, невозможно. Поэтому испанский писатель Фигероа призывал не рассуждать о Дон Кихоте, а по Дон Кихоту жить, поэтому Мигель де Унамуно прямо объявил себя правоверным кихотистом, поэтому и я начал этот очерк с примеров простых и житейских.

Дон Кихот Белинского

Ответить, что же такое Дон Кихот на русской почве, писатели наши пытались еще в тридцатые годы прошлого столетия.

В. Ф. Одоевский определял российского Дон Кихота как верного своему высокому долгу чиновника (падшего ангела по происхождению). К. П. Масальский в своей повести «Дон Кихот XIX века» счел русским Дон Кихотом дворянина, чрезмерно увлекшегося туманной германской философией.

Неоднократно (и по-разному) отзывался о Дон Кихоте В. Г. Белинский, в 1842 году он написал, что «Дон Кихот как идея не принадлежит времени Сервантеса: она — общечеловеческая, вечная идея... Дон Кихоты были возможны с тех пор, как явились человеческие общества». В той же статье («Кузьма Петрович Мерошев. Русская быль времен Екатерины II. Сочинение М. Н. Загоскина») Белинский пишет, что «каждый человек — немножечко Дон Кихот». Эти лестные для Дон Кихота мысли Белинского вспоминает Р. Чхеидзе, говоря о своей работе над фильмом («Говорит и показывает Москва», 1990, № 1). Однако дальше, переходя к современным Дон Кихотам, Белинский в этой статье резко меняет тон, в Дон Кихотах, как в дураках, оказываются благородные рыцари отвергнутых всеми идей. При своих достоинствах Рыцарь все-таки скорбен умом. «И вот этот аспект оценки Дон Кихота Белинским в фильме «Житие Дон Кихота и Санчо» особенно подчеркнут.

Двойственное отношение к Рыцарю Печального Образа не покидало Белинского всю жизнь. В том же 1842 году он блистательно определяет психологический источник кихотизма как жажду человека «создать для себя действительность вне действительности». Жажда эта вызвана тем, что для реальной деятельности нет у человека «ни пищи, ни почвы, ни сферы». Но в результате деятельность эта бесплодна. В 1845 году Белинский дал самое полное — и снова двойственное — определение кихотизма. Начав с похвал (Дон Кихот «не только не глуп», «он истинный мудрец»), Белинский, однако, подчеркивает дальше, что люди донкихотского склада способны опьяняться самыми нелепыми идеями. В конце этой статьи (по поводу повести В. А. Соллогуба «Тарантас») наш «неистовый Виссарион» объявил, что русские Дон Кихоты — это славянофилы. Так испанский рыцарь оказался одетым в мужицкий кафтан и лапти вместо лат. Д. И. Писарев вслед за Белинским назвал идеолога славянофильства И. Киреевского «русским Дон Кихотом».

Все это важно знать: современные интерпретации имени-притчи «Дон Кихот» — результат развития, которое, разумеется, не кончилось на том, что Белинский назначил Рыцаря Печального Образа славянофилом, словно не было у нас для этой должности своего доброго Иванушки-дурачка, закутывавшего зимой пеньки тряпьем, чтобы бедные пеньки не замерзли.

Смех над Дон Кихотом, рыцарем своей действительности, не позаботившимся приобрести эффективных средств для ее защиты (абсурдное деяние как раз и есть свидетельство беззащитности),— это высокий смех европейского и христианского по культуре человечества над своей способностью оторваться от жизни, чтобы приблизить жизнь к идеалам Добра и Красоты.

Спор о Дон Кихоте в России всегда был спором о жизненных позициях. Менялась историческая почва — менялось содержание кихотизма и отношение к нему. В советский период русской истории возникла совершенно новая интерпретация кихотизма.

Дон Кихот в империи Российской

В дореволюционной традиции Рыцарь Печального Образа даже в самых лестных для него толкованиях все-таки оказывался если не благородным безумцем, то все же человеком с изъяном. Правда, И. С. Тургенев в знаменитой речи о Гамлете и Дон Кихоте противопоставил Дон Кихота, рыцаря идеи, вечно рефлектирующему Гамлету. Для Тургенева в этих именах-притчах персонифицировались два типа мироотношения; кихотический тип для Тургенева был предпочтительнее гамлетовского, так что о какой бы то ни было неполноценности Дон Кихота тут и речи быть не могло, тем более что глубочайшей сутью кихотической рыцарственности Тургенев считал доброту, любовь к людям.

Однако такой подход вызывал отрицательную реакцию. А. Львов написал даже в ответ целую книгу, где, возвращая Дон Кихота роману Сервантеса, доказывал, что Рыцарь Печального Образа — просто безумец, а споры об этой мифологеме — пустая болтовня. В те же шестидесятые годы В. Карелин, переводчик «Дон Кихота», в книге «Донкихотизм и демонизм» настаивал на том, что не Дон Кихоты могут существенно повлиять на мировую жизнь; только Демоны-богоборцы (читай: революционеры) могут ее преобразить. «Действительность вне действительности», которую творил Дон Кихот, была для Карелина недостаточно революционной.

Разной силы инвективы в адрес Рыцаря Бедного подорвали влияние тургеневской трактовки. Но спор о том, что такое Дон Кихот на русской почве, продолжался, причем отношение к Дон Кихоту у многих русских писателей менялось в пределах жизни. Ф. М. Достоевский, например, в «Дневнике писателя» (март 1876 года) о Дон Кихоте отозвался так: «Во всем мире нет сильнее и глубже этого сочинения. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если бы кончилась земля и спросили там, где-нибудь, людей: «Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили? — то человек мог бы молча подать «Дон Кихота»: «Вот мое заключение о жизни и — можете ли вы за него осудить меня?» Я не утверждаю, что человек был бы прав, но...»

Этим «но», к тому же еще с многоточием, начиналась для Достоевского неизбежность снова спрашивать себя: что же такое Дон Кихот?

Разумеется, предполагалось брать «туда куда-нибудь» не самую книгу Сервантеса, а именно только мысленный образ Рыцаря, на своем тощем коне исчезающего за горизонтами мирских пустынь далеко от порога Эдема.

В «Дневнике писателя» от января 1877 года Достоевский уподобляет Дон Кихоту российскую интеллигенцию любых убеждений; в том же «Дневнике» от февраля 1877 года Дон Кихот оказывается сперва олицетворением русской государственности, потом — образом самой России, ее высокого национального духа.

Но в сентябре 1877 года отношение к Дон Кихоту у писателя резко изменилось: целую нацию (турок) он уподобил слизняку, а Европу, принимающую турок за исторически жизнеспособную нацию, сравнил с Дон Кихотом, потерявшим чутье реальности.

Пока Достоевский отмечал в национализме прежде всего рыцарское, кихотическое начало — и сам национализм его в упомянутых выше статьях «Дневника писателя» был благороден и человечен.

Но едва Достоевский признал ум Рыцаря Бедного поврежденным и по этому признаку отождествил Дон Кихота с враждебной Европой,— как национализм писателя сделался оскорбительным для другой нации.

Так что в конце концов и в мире Достоевского Дон Кихоту не повезло: как и у Белинского, оказался он лишенным чутья жизни.

Тем временем русские ученые пытались вернуть Рыцаря Печального Образа роману Сервантеса; в ответ писатели и поэты по-прежнему настаивали, что Дон Кихот высылке в роман и строгому содержанию в его рамках все-таки не

подлежит. Д. Мережковский склонен был считать Дон Кихота поэтом. Врач-психиатр М. И. Коноров в специальном журнале опубликовал статью «Дон Кихот как цельная патологическая личность», в которой поставил Рыцарю Печального Образа тяжелый психиатрический диагноз и тем двинул науку вперед, к советским психиатрам из Института имени Сербского, в свою очередь обнаружившим в правозащитной деятельности генерала Григоренко, рыцарски заступившегося за крымских татар, глубокую патологию. Но это произошло через полвека после революции.

А вот непосредственно вслед за Октябрьским переворотом у нас возникла совершенно новая версия кихотизма: ленинский нарком просвещения А. В. Луначарский охарактеризовал Дон Кихота как Праведника, человека не просто нормального, но и совершенствующего собой человеческую норму.

Разумеется, как от романа Сервантеса, так и от двойственной оценки Белинского, эстетически реализованной в фильме «Житие Дон Кихота и Санчо», этот отзыв очень далек.

Дон Кихот в республике труда

«Идея современного донкихотизма особенно ярко возникла в моем уме, когда я присутствовал при беседе между Владимиром Ильичем Лениным и М. Горьким,— вспоминал Луначарский в 1927 году.— Горький жаловался на обыски и аресты у некоторых людей из интеллигенции Петрограда.

— У тех самых,— говорил писатель,— которые когда-то всем нам — вашим товарищам и даже вам лично, Владимир Ильич, оказывали услуги, прятали нас в своих квартирах и т. д.

Владимир Ильич, усмехнувшись, ответил:

— Да, славные, добрые люди, но именно потому-то и надо делать у них обыски. Именно потому приходится иной раз скрепя сердце арестовывать их. Ведь они славные и добрые, ведь их сочувствие всегда с угнетенными, ведь они всегда против преследований. А что они сейчас видят перед собой? Преследователи — это наши ЧК, угнетенные — это кадеты и эсеры, которые от нас бегают. Очевидно, долг, как они его понимают, предписывает им стать союзниками против нас. А нам надо активных контрреволюционеров ловить и обезвреживать. Остальное ясно.

И Владимир Ильич рассмеялся совершенно беззлобным смехом».

Из этого следует, что у красного террора было не только человеческое лицо — интеллектуальное, высоколобое,— но и «совершенно беззлобный смех».

Однако Владимир Галактионович Короленко не хотел смеяться вместе с Владимиром Ильичем Лениным, вследствие чего Луначарский и окрестил именно его, а не Горького, страдавшего перемежающейся кихопатией, но не более того,— «современным Дон Кихотом», «праведником», социально вредным в пору жестокой борьбы за светлое будущее человечества. Короленко протестовал против бессудных казней, производившихся как деникинцами, так и большевиками, «читал проповеди землетрясению», как отзывался об этом критик А. Горнфельд. Но Короленко творил вне общепринятой действительности свою действительность, где Правда, Добро, Красота вопреки всему оставались высшими ценностями. Эта действительность существовала вне действительности революционной, как вне действительности советской существовала действительность, в которой жили Анатолий Марченко, Кронид Любарский или та же Ирина Кристи (А. Д. Сахаров — это пример, можно сказать, хрестоматийный). Внутри этой действительности естественно было осуждать неправильные действия властей, помогать друзьям, пострадавшим от реакции тупых и бездушных государственных механизмов (пресловутых «мельниц»).

Власти же, привыкшие к слепому повиновению, считали критическое отношение к себе нелепым, а мир, в котором жили все эти диссиденты,— безумным и вредоносным.

Действительность вне действительности всегда была беззащитна. Вот и боги революции смеялись над ней.

«Когда во время приезда Раковского,— записал Короленко в дневнике от 30 сентября 1920 года,— я заговорил о необходимости свободы и о вреде жестокости, то все уверенно и весело смеялись, как будто я сказал что-то наивное...»

Вдоволь посмеявшись над необходимостью свободы и вредом жестокостей, Христиан Раковский получил от Сталина двадцать лет тюрьмы и там сгинул.

Короленко же до самой смерти продолжал свои абсурдные действия, объяснял в письмах Луначарскому, что дважды два — даже во время революции — четыре. А Луначарский, помня слова Достоевского что хотя «дважды два — четыре», но и «дважды два — пять» тоже иногда премиленькая штучка, на эти письма не отвечал, зато назвал В. Г. Короленко «благородным Дон Кихотом», «праведником», «образцовой натурой», воплощающей в себе лучшие стороны нормального человека, не уклоняющейся от нормы, а возвышающей, совершенствующей эту норму. Но тут Луначарский подчеркивал, что в наше боевое время такие натуры временно не нужны.

Художественно воплощая ленинские слова об интеллигентах, которые в благодарность за прежнюю помощь большевикам получают теперь от ЧК одни неприятности, Луначарский даже написал пьесу «Освобожденный Дон Кихот», где доверчивый Рыцарь порыва сердечного своей неразборчивой добротой, своим стремлением помочь первому встречному страдальцу нанес революции вред. За это его высылают прочь из революционной страны. Таким образом получилось, что в условиях революционного государства Дон Кихот освобожденный — это Дон Кихот, высланный за границу.

В 1922 году уже после того, как нарком закончил свою пьесу о Рыцаре Бедном, из СССР как раз и была выслана группа интеллигентов, в их числе Бердяев, Франк, Лосский, Юлий Айхенвальд, мой дед. Все эти люди по-разному настаивали на одном и том же: жестокость и кровь приучат Россию к жестокости и крови. Никакого благотворного результата не будет.

Между тем та действительность, в которой жил Юлий Айхенвальд, для моего отца, в то время восемнадцатилетнего большевика, была чисто идеалистической, гнилой и буржуазной. Он считал единственной исторической реальностью всепобеждающую революцию, пролетарскую диктатуру, которая — так он стал думать в двадцать два года — материально и духовно преобразит крестьянское большинство страны при помощи постепенного цивилизованного кооперирования. Но ведь и эта реальность оказалась фантастической. За приверженность к ней его расстреляли, а реабилитировали только пятьдесят шесть лет спустя после первого приговора.

И победили не кихопаты, не революционные романтики, а доморощенные макиавеллисты, точнее даже щедринские нивеляторы, твердой души прохвосты, сумевшие остричь почти всех здесь даже не под одну гребенку, а под один армейско-лагерный «нолик», наголо.

Но можно ли сказать, что эта действительность была истинной российской реальностью, а не ее подменой?

Поскольку имя-притча Дон Кихот как раз и ставит вопрос о том, чем истинная действительность отличается от фантомной, то разработка темы кихотизма становилась по мере становления в России сталинщины все более и более актуальной. После «Освобожденного Дон Кихота» в преддверии Великого перелома крестьянского хребта был создан вариант «Дон Кихота» для детей — это был Дон Кихот Осмеянный. Авторы пьесы А. Бруштейн и Б. Зон попытались расправиться с самой мифологемой о Рыцаре Бедном, с его виденьем, непостижным уму; они пытались задавить идею кихотизма именно тогда, когда она западает в пока еще только удивленную жизнью душу: задавить ее в детях. Луначарский, чье отношение к современным Дон Кихотам стало меняться к худшему, написал в книге отзывов: «Спектакль очаровательно веселый. Великолепно угаданный педагогически».

Какое отношение все это имеет к фильму Резо Чхеидзе?

Всесьма существенное, если подумать о том, какое отношение самый этот фильм имеет к нашей культурной тради-

ции, какое он может занять в ней место. То, что это фильм грузинский, само по себе не решает дела: американский мюзикл «Человек из Ламанчи» внес нечто новое в российскую мифологию Дон Кихота.

Есть такое явление, как память культуры. В нашей культуре, например, беззаботный, вовсе не злой смех над Рыцарем Печального Образа давно уже отзвучал. Дон Кихот Осмеянный получил в свое время такое количество побоев, пинков, оплеух, что богатый ими фильм «Житие Дон Кихота и Санчо» добавить к этому ничего не может. Разумеется, в фильме есть не только это. Но и Дон Кихот осмеянный не оказался на русской почве последним: каждый период советской истории имел своего Дон Кихота.

Оказался ли Дон Кихот побежденным?

В конце двадцатых годов, перед самым отъездом за границу, Михаил Чехов задумал сыграть Дон Кихота. Пьеса из восьми картин была начата поэтессой Надеждой Павлович, а потом продолжена В. Громовым и М. Чеховым. Между тем положение М. Чехова было двусмысленным и шатким, что и объяснил своим хорошо — и высоко — поставленным голосом нарком Луначарский: Михаилу Чехову кажется, что «восторженный театр с полетами в царство великодушия, философской мысли и красоты имеет свое какое-то социальное значение... Нет у этого человека того понимания реальной окружающей действительности, которое необходимо для реалистического публицистического театра».

М. Чехов в ответном письме, как и подобает другу Дон Кихота, всячески отрицая, что оторван от действительности, объяснял: «Как личность я имею любовь к религиозным вопросам». В той реальности, которую создавал для России Луначарский с единомышленниками, места для религиозных вопросов не было. Существовали только антирелигиозные ответы. Михаил Чехов уехал от этих навязчивых ответов за границу и там остался в надежде защитить свою действительность.

Дон Кихотом первой половины 30-х годов оказался Дон Кихот Георгия Чулкова. Поэт, драматург, прозаик «серебряного века», «мистический анархист», Чулков после Октября стал заниматься историко-литературными проблемами в Государственной Академии художественных наук. Когда началась внутренняя война по ликвидации прежнего независимого крестьянства, Академию разогнали, и Чулков написал своего «Дон Кихота». Ему хотелось вписать Рыцаря Печального Образа с его оруженосцем в контекст современности. В одном из вариантов пролога Самсон Карраско произносит монолог на фоне современного индустриального пейзажа, подобно тому, как в фильме Р. Чхеидзе персонажи Сервантеса существуют порою на фоне современного города, не вступая при этом в прямой контакт с другой эпохой.

Но есть у Чулкова иной вариант пролога, где Санчо участвует в современной жизни: он тревожится, как бы Россинанта не забрали в колхоз, в результате чего бедные колхозники — владелец коня и осла — не получат паспортов. В фильме «Житие Дон Кихота и Санчо» есть модификации такого приема: например, действия Дон Кихота из реальной обстановки переносятся на сценическую площадку, где зрители — современные люди.

У Г. Чулкова есть и полемический вариант Пролога, тоже оставшийся в черновиках. Там Санчо по бумажке, как и положено ответработнику, читает объяснение идейного смысла пьесы, написанное скучными, «сухопарыми» словами, как сам же Санчо их характеризует, обещая, что уж в пьесе-то все заговорят по-человечески.

Однако говорить «по-человечески» в эпоху коллективизации, реконструкции и ликвидации становилось все труднее. «Сухопарые слова», как голодные собаки, сами сбегались на бумагу, заслышав даже легкий скрип пера. И если автор хотел напечататься, то прогонять он их не мог, а должен был утихомирить, накормить, напоить, наполнить хоть каким-то смыслом. Так многие и делали. Но у Чулкова этого не получалось. «Сухопарые слова» выглядели у не-

го неухоженными и никчемными. В конце концов он вовсе убрал пролог.

Именно в пьесе Чулкова бакалавр Самсон Карраско впервые выведен в качестве философского оппонента Рыцаря Печального Образа.

В фильме Резо Чхеидзе Самсон Карраско, приближенный к тому, каким он выведен у Сервантеса, отличается от персонажа, которого мы знаем по разным театральным интерпретациям «имени-притчи». В пьесах Г. Чулкова, М. Булгакова, в сценарии Е. Шварца и либретто Д. Вассермана и Д. Дэриона Самсон Карраско — прежде всего носитель антикихотического мироотношения, он рационалист и скептик. В сценарии Е. Шварца у Карраско есть даже черты самодовольного сциениста современности: «У нас в XVII веке»,— самодовольно приговаривает он.

Дон Кихот для Чулкова не просто «отвлеченный мечтатель»:

> Я был не прав, когда, на меч опершись,
> Хотел весь мир исправить своевольно,—

вот в чем видит свою ошибку прозревший Дон Кихот.

«Отвлеченное мечтательство Дон Кихота, несмотря на весь его героизм, приводит нас к безнадежному тупику»,— писал бывший «мистический анархист», может быть, имея в виду и тогдашних «кремлевских мечтателей»; некоторых из них он знал еще в те времена, когда они действительно рисковали собой. Теперь же на его глазах ради торжества своих абстракций «мечтатели» затевали грандиозные постройки на чужой крови. В этой связи существенна дневниковая запись Г. Чулкова о своем Дон Кихоте (1935): «В романе Сервантеса Дон Кихот умирает как благочестивый христианин. В моем «Дон Кихоте» герой, умирая, говорит о Земле, о Правде Земли. Было бы худо, если бы читатель усмотрел здесь противоречие. Любить Землю по-настоящему, до конца, до последней глубины может только христианин. Любить земные похоти еще не значит любить Землю. И, с другой стороны, отвлеченное мечтательство — нечто антихристианское».

Христианство Дон Кихота в фильме Р. Чхеидзе очень подчеркнуто, и в сопоставлении с тем, что было у нас,— это несомненное достоинство.

Дон Кихот Чулкова признает себя побежденным. Но Чулков утверждает, что поражение Дон Кихота стало его прозрением. И все-таки влюбленная в Рыцаря Альтисидора говорит в финале, обращаясь к окружающим: «Он в чуде жил, а вы не жили вовсе...»

Права она или нет?

Ответ на этот вопрос автор оставил открытым.

Одинокий Дон Кихот Чулкова противостоял реву коллективов; но он был шире политических интерпретаций, как и Дон Кихот Булгакова. Назло идеологизации искусства в своих пьесах о Дон Кихоте оба писателя уходили от политики, хотя она и оставила в их пьесах свой след.

Пьеса М. Булгакова о Дон Кихоте была представлена цензуре в январе 1938 года. То был Дон Кихот ежовской поры, более чем когда-либо обреченный на поражение. И действительно, он, освободившийся от ложных мечтаний, говорит победителю, бакалавру Карраско, вспоминая проигранный бой,— бой со свирепой реальностью, ибо ее, а не просто здравый смысл, как у Чулкова, олицетворял теперь победитель Рыцаря Бедного:

—...Я узнал ваши глаза в забрале и голос, безжалостно требовавший повиновения... Тогда на поединке. Мой разум освободился от мрачных теней. Это случилось со мной тогда, Самсон, когда вы стояли надо мной в кровавом свете факелов в замке... Словом, теперь я вижу вас, я вижу все...

Шоковая терапия, которую так любили наши заплечных дел комиссары, и по отношению к Дон Кихоту дала, казалось бы, блистательный результат. Все довольны. И только Санчо, не «мешок с поговорками», как у Чулкова, а человек, умудренный общением со странным рыцарем, опасается за своего господина. Но Дон Кихот Булгакова так и не возвращается к реальности. Греза о смерти заменила этому Дон Кихоту грезу о Дульсинее. От прежних мечтаний он отрекся. Однако, признав себя побеж-

денным, сделаться побежденным он не смог: натура его была неисправима.

Дон Кихот, творец своей действительности, был неуместен во время сталинских внутренних войн за унификацию человека по уровню вши. Однако унификация эта не могла удаться. В числе прочего свидетельства тому — Дон Кихот Прозревший Чулкова и Дон Кихот Неисправимый Булгакова. Хотя они казались побежденными Дон Кихотами, но это была всего-навсего антикихотическая иллюзия.

Триумф Дон Кихота

В последнее десятилетие жизни Сталина всякая дальнейшая разработка мифологемы о Дон Кихоте объявлена была происками идеалистов. Решено было, что Дон Кихот как имя нарицательное обозначает реакционера, оторванного от жизни. Допускалось только литературоведческое исследование творчества Сервантеса. Лишь когда Сталин умер, когда общество чуть было не вздохнуло свободно,— в Россию вернулся Дон Кихот мифологемы. То был Дон Кихот драматурга Евгения Шварца и режиссера-постановщика Григория Козинцева.

Фильм не был экранизацией романа Сервантеса; это дальнейшая разработка имени-притчи «Дон Кихот», осуществленная на сей раз средствами кино,— Дон Кихоту противопоставлялась реальность, общедоступная, как и всякая пошлость, чьим олицетворением был Самсон Карраско, требовавший от Рыцаря Печального Образа, чтобы он «жил разумно, как все». А зрители только что видели в фильме, как живут эти «все»: либо скучают, либо тревожатся, что кто-то выбился из ряда вон, либо по-свински, либо с причудами. Символ этой «жизни» — вакханалия на постоялом дворе. Маски, рожи, искаженные безумным смехом, окружают беспомощного рыцаря. Маскарад оборачивается воистину сатанинским беснованием. Судья и деловой человек, шлюхи и мужики — все корчатся в пароксизмах лютого хохота, о смертоубийственных последствиях которого не только для Дон Кихота, но и просто для порядочного человека писал еще Салтыков-Щедрин. Дон Кихот, однако, надеется «совершить свой самый трудный рыцарский подвиг — увидеть человеческие лица под масками, что напялил на них Фрестон...»

Но попытка сорвать эти маски — абсурдное деяние: маски приросли к лицам. Дон Кихот проваливается в подвал.

> Оглядывается.
> И видит мехи с вином, висящие на стенах. При неровном свете, падающем через открытый в потолке люк, они кажутся похожими на дурацкие толстогубые, смеющиеся головы великанов.

Дон Кихот бросается в бой. Его действие объяснимо через его психологическое состояние: сами житейские обстоятельства толкают рыцаря в безумие, потому что никакого разумного объяснения этим обстоятельствам найти нельзя. С какой стати, например, люди пользуются малейшей возможностью угасить в себе искру Божию,— то ли залить ее вином, то ли остудить ледяными, бессердечными рассуждениями?

В результате Дон Кихот вступает в сражение то с бурдюками, то с мельницами, с обманным, фантомным злом. До этого доводит его действительное зло жизни. Таким образом, потешные «подвиги» Дон Кихота и в сценарии Шварца, и в фильме Козинцева психологически мотивируются. Еще большая рационализация, мотивация этих поступков, в частности, сцены с мельницами, содержится в мюзикле Д. Вассермана и Д. Дэриона «Человек из Ламанчи». Мельницы на холме Дон Кихот видит такими:

> Машет злой колдун крылами,
> Громко, словно жерновами,
> Мелет он, что люди будто бы
> Единым хлебом живы.
> Из-за него везде разлад,
> И восстает на брата брат,—
> Так защищайся, дух жратвы,
> Обжорства и наживы!

Поскольку через реальный облик мельницы все это выявить трудно, то в спектакле мельницы были убраны за сцену. Демонстрировалось восприятие Дон Кихотом данной реалии, а не ее галлюцинаторная трансформация. В фильме Р. Чхеидзе в этих эпизодах Дон

Кихот явно галлюцинирует. Вообще слишком часто он выглядит в этом фильме как безумец, одержимый благородными порывами. Между тем Дон Кихот в кинематографе пятидесятых годов (фильм Г. Козинцева) и на сцене шестидесятых («Человек из Ламанчи» в постановке А. Гончарова, Театр имени Маяковского) сюжетно по-разному, но по существу в равной мере истолковывали кихотизм как нравственно высокую человеческую норму. Разумеется, чтобы добиться такого эффекта, приходилось оставлять втуне значительную часть романного материала. Надо отметить, что если в пьесах Г. Чулкова и М. Булгакова еще было нечто от трагикомедии, то в сценарии Е. Шварца и либретто Д. Вассермана и Д. Дэриона комические эпизоды оказались в таком соотношении с драматическими, что в итоге у этих авторов получились скорее героические комедии в стиле ростановского «Сирано де Бержерака». Фильм Р. Чхеидзе — трагикомедия с элементами фарса. Но таков в значительной мере и роман Сервантеса, если не брать в расчет авторские рассуждения и общую интонацию повествования.

В 1978 году В. Б. Шкловский дал «Литературной газете» интервью о своей работе над семисерийным сценарием телефильма «Дон Кихот» («Литературная газета», 1978, № 3). В. Шкловский сказал тогда о своем герое: «Его считают безумцем, а он видит жизнь по-настоящему, видит несправедливость в мире и судит ее как великий человек».

Российская история складывалась так, что наш интеллигент давно уже не смеется над Дон Кихотом.

Смеяться над Дон Кихотом скучно.

Эволюция определений этого «имени нарицательного» в советских энциклопедических словарях подтверждает это.

Энциклопедический словарь в двух томах. М. 1963:

«Дон Кихот — образ благородного рыцаря. Его идеал справедливости далек от действительности, поэтому он часто попадает в смешные, нелепые положения. Имя Дон Кихота стало нарицательным для человека благородных побуждений, но не понимающего реальной жизни».

Энциклопедический словарь (однотомный). М. 1980 (год высылки А. Д. Сахарова в Горький):

«Дон Кихот — герой романа М. Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (1605). Имя Дон Кихота стало нарицательным для обозначения человека, чье благородство, великодушие и готовность на рыцарские подвиги вступают в трагическое противоречие с действительностью».

Новое словарное определение Рыцаря Печального Образа суммировало некий общий глас, в частности и мнение о Дон Кихоте В. Шкловского. В том же духе, что и В. Шкловский, говорил тогда о будущем фильме Р. Чхеидзе. Он определял Дон Кихота как «самого обыкновенного человека, пусть немного необычного человека», который «не понимает, почему так несправедливо устроен мир, хочет немедленно перестроить его».

Что же было тогда задумано? Инсценировка романа или попытка по-новому истолковать имя-притчу «Дон Кихот»? Судя по тому, что говорили о Дон Кихоте сценарист и будущий постановщик, подразумевалось развитие мифологемы. Сервантесовского Дон Кихота праведником, совершенствующим собой человеческую норму, не назовешь; между тем, В. Шкловский и Р. Чхеидзе более или менее варьировали именно это определение. В то же время в состав притчи о Дон Кихоте входят лишь некоторые эпизоды романа (сражение с мельницами; эпизоды с Дульсинеей-Альдонсой; освобождение каторжников; спасение мальчика от хозяина; сцены на постоялом дворе; сцена со львом; эпизоды в герцогском замке; Санчо-губернатор; поединок с Карраско; возвращение и финал). Все эти сюжетные элементы варьировались по содержанию и по-разному располагались внутри повествования. Разумеется, к ним можно было добавить что-то еще. Но трудно себе представить новую интерпретацию мифологемы в семи полнометражных сериях. Вероятно, авторы предполагали как-то совместить экранизацию романа с новым

истолкованием имени-притчи Дон Кихот. Однако впоследствии замысел уточнился. Среди авторов сценария (М. Суарес, С. Жгенти, Р. Чхеидзе) Виктора Шкловского нет. Добродетельный безумец этого фильма не похож на «самого обыкновенного человека, пусть немного необычного человека».. Фильм по новому сценарию стал называться «Житие Дон Кихота и Санчо». Так исполнилось пожелание А. В. Луначарского, рекомендовавшего (в рецензии 1933 года на французский фильм-оперу «Дон Кихот» с участием Шаляпина в роли Дон Кихота) советским кинематографистам «поставить говорящий фильм «Дон Кихот и Санчо Панса», потому что у нас значение второй фигуры должно быть сильно приподнято».

Триумф Дон Кихота в общественном мнении обратил грузинских художников к истокам, к тексту самого романа. Его экранизация, а не истолкование имени-притчи — вот эстетический смысл фильма, где, как уже говорилось, подчеркнута метаисторичность самого романа, соучастие современной жизни в его историческом бытии. Это соучастие показано многообразно и изобретательно, хотя — вечная беда экранизаций — фильм все-таки иллюстративен. Зато актерские работы К. Кавсадзе (Дон Кихот) и М. Кикалейшвили (Санчо) воистину грандиозны.

Русский (по культурной традиции и почве) режиссер едва ли стал бы создавать столь подробную экранизацию. Скорее всего он, развивая нашу традицию, искал бы новые интерпретации мифологемы. Ведь это можно сделать, не используя эпизодов самого романа Сервантеса. А. В. Луначарский в своей пьесе обошелся без них, а полвека спустя А. Володин в пьесе «Дульсинея Тобосская» дал чрезвычайно любопытный анализ феномена «кихотизм», показав, что объявляющий себя врагом «донкихотства» Луис де Караскиль сам может сделаться Дон Кихотом. Сила порыва сердечного, обретение Дульсинеи, честь которой ему пришлось защищать, сделали его Рыцарем Печального Образа.

Но в грузинском фильме ценно именно то, что его авторы и участники внесли в наш общий культурный фонд вклад, который мы сами скорее всего не сделали бы просто по особенностям бегло описанной выше судьбы имени-притчи Дон Кихот в России. Возникло плодотворное явление: свого рода кооперация культур.

●

Каким же будет Дон Кихот на русской почве в новых истолкованиях и человеческих воплощениях?

Может быть, при правовом государстве и президентском правлении Рыцарь Печального Образа окажется ни к чему?

И тут мне хочется привести строки Антонио Мачадо, напомнившие некоторые мысли Достоевского о Рыцаре Бедном:

«Не вызывает сомнения, что Дон Кихот, наш Дон Кихот,— полная противоположность прагматику, делающему из успеха, из случайности мерку для добродетели и правды. Вполне возможно, что народ, несущий в себе частицу Дон Кихота, не будет всегда тем народом, который принято называть преуспевающим. Но будет ли он народом низшим?.. Нет, с этим я никогда не соглашусь. У нас также нет никаких оснований думать, что он будет народом бесполезным, существование которого не даст ничего значительного человеческой культуре во всей ее совокупности, что он будет лишен определенной миссии, которую призван выполнить, или громкозвучного духовного инструмента для участия в свободном оркестре мировой истории...»

Может быть, Чаадаев прав, и Россия в смысле политическом давала человечеству слишком много отрицательных уроков. Но давно уже определилось, что русская культура — «громкозвучный инструмент в свободном оркестре мировой истории».

Пускай Испания — историческая родина Дон Кихота.

В русской истории и культуре он нашел себе второе отечество и верных друзей, умеющих надеяться, когда надежды нет, и действовать, когда действие невозможно.

Д. Мережковский

Лев Толстой и революция

Праздник Толстого — единственный в веках и народах.

При жизни венчали такою всемирною славою только героев меча и крови; а героев духа — славою посмертною, лавровым венцом поверх венца тернового. Путь к славе шел через кровь, свою или чужую.

Слава Толстого — первая всечеловеческая слава без крови, первый всечеловеческий праздник «мира и благоволения», первый канун того последнего праздника, когда скажет, наконец, все человечество: «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение».

Но пока нет еще на земле мира без брани, лавра без терна — и вся радость наша в том, что не мы вплели в венец Толстого этот терн. Не мы, а кто же? Он сам или Тот, Кто создал его таким, как он есть.

Сегодня, в самый торжественный день славы своей, не чувствует ли он и самую острую боль от этого терна, среди всеобщей радости — безмерную грусть?

Кого мы венчаем? Художника прежде всего. Но он сам растоптал этот венец. И, может быть, его величие в том, что он это сделал: если бы не принес он своего искусства в жертву какой-то высшей святыне, то не был бы таким великим художником.

Но тут между ним и нами все же вечный спор: мы любим в нем то, что он в себе ненавидит, благословляем в нем то, что он в себе проклинал. Ведь если бы нам предстояло сделать окончательный выбор между Толстым-художником и Толстым-пророком, выбор наш оказался бы обратным тому, который сделал он сам: мы не усомнились бы пожертвовать пророком художнику, потому что в искусстве он для нас более вещий пророк, хотя, может быть, пророк *иного,* чем в своих пророчествах.

Но этого-то нам Толстой никогда и не простит, этой-то славы никогда и не примет от нас. И если он сейчас молчит, как будто соглашается, то не потому ли, что есть такой предел несогласия, за которым остается только молчать? Но, кажется, вот-вот не выдержит — закричит:

«Не могу молчать! Лучше накиньте намыленную веревку на мою старую шею, чем делать то, что вы со мной делаете!»

Да, нечего себя обманывать; тут, в споре с ним о нем, мы никогда не сговоримся...

«Стоит только людям сговориться», так начинает и кончает он все свои религиозные проповеди вот уже тридцать лет. Не почувствует ли, наконец, сегодня, что не так-то легко «сговориться с людьми» и что мешает этому не только злая человеческая воля, но и что-то большее, от людей независимое?

— Любите ли вы меня?

— Любим.

— Верите ли вы мне?

— Верим.

— Почему же не делаете того, что я вам говорю?

— Потому, что мы злы, глупы, слабы и *еще почему-то,* чего ты, всевидящий, не видишь, всезнающий, не знаешь, и что не менее свято для нас, чем для тебя твоя святыня.

— Что же это такое? Скажите.

— Сколько раз говорили! Ты не понял тогда и теперь не поймешь! Да, может быть, и не надо. Будь таким, как есть, и не осуждай нас, не требуй того, чего мы дать не можем.

— Если не можете, я уйду от вас и останусь один.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1990, № 9

«Мне надо одному самому жить и одному самому умереть», признался он однажды, и это, кажется, самое правдивое из всех его признаний.

Сегодня, когда все человечество хочет быть с ним, не чувствует ли он еще безнадежнее свое одиночество? В лучезарной славе — как в лучезарной пустыне!

Не только в жизни, в религии, но и в искусстве Толстого есть уже начало этого одиночества.

Толстой, как художник, тайновидец плоти. Всей плоти, «всей твари, совокупно стенающей об избавлении», голоса перекликаются в его созданиях: в предсмертном бреду князя Андрея и в предсмертном шелесте срубленного дерева, в зверином реве Китти рождающей и в почти человеческом реве быка, которого режут на бойне, в тихом плаче новорожденного и в пушечном грохоте на поле Бородинской битвы, в протяжном крике на «у» Ивана Ильича и в музыке метели, которая сливается с музыкой страсти у Анны Карениной.

Через тайну плоти, тайну животно-стихийную, безликую, касается он и тайны духа, тайны человеческой личности, но именно касается только, не проникая в нее до конца, так что последняя Божеская правда о человеческой личности остается навеки ему недоступной. Подобно Херувимам, Тварям Небесным, «лица свои закрывающим», вся земная тварь у Толстого закрывает лицо свое каким-то прозрачно-темным, звездно-ночным крылом.

Можно бы почти сказать, что во всех произведениях его — одна единственная личность, один единственный герой — он сам. От Николеньки до старца Акима, от Левина до Пьера Безухова, от Платона Каратаева до дяди Ерошки — все он же, Толстой. Лицо его отражается во всех этих лицах, как в зеркалах, разлагается на все эти лица, как белый луч солнца на многоцветную радугу.

Если же кто-либо из них дерзает утверждать себя самого, как иную, отдельную, Толстому равную личность, то творец казнит непокорную тварь: Наполеон побеждается Кутузовым, купец Брехунов замерзает «раскорякою», как свиная туша, Анна Каренина бросается под поезд, Вронский погрязает в пошлости, Иван Ильич превращается заживо в «кусок разлагающегося мяса».

Так всякому, кто не хочет быть Толстым, Толстой беспощадно мстит. *Мне отмщение, и Аз воздам.*— Аз или Он, Тот, кто за мной, потому что я и Он — одно, я и Отец — одно. Как будто всем своим героям говорит он: ты — я, или ничто. Исполински разросшееся, стихийно близкое, зверебожеское «Я» поглощает все, что «не я» и что хочет быть иным, отдельным, на других непохожим, единственным человеческим «я». И, в конце концов, остается он один — «сам один живет и сам один умирает». Он во всех, он во всем. Он и все — Творец и тварь.

Вот отчего ненавидит он или, может быть, просто не видит Шекспира. Ведь главная тайна шекспировского гения есть тайна *иной,* отдельной, ни на кого не похожей, единственной человеческой личности. Все толстовские герои, вернее «анти-герои», живут в нем, для него, все герои Шекспира живут помимо него, сами для себя. Без Толстого нет Левина, без Шекспира Гамлет есть; Толстой заслоняет Левина, Шекспир заслоняется Гамлетом. Толстой жертвует себе своими героями; Шекспир жертвует собою своим героям. Все движение Толстого центростремительное, от «не я» к «я»; все движение Шекспира центробежное, от «я» к «не я». Толстой берет; Шекспир дает. Толстой — наиболее мужественный, Шекспир — наиболее женственный, Толстой самовластнейший, Шекспир — свободнейший из гениев, Толстой не понял Шекспира; Шекспир понял бы Толстого. В известном смысле именно в религиозном откровении человеческой личности Шекспир-язычник ближе ко Христу, чем Толстой-христианин.

И не то же ли, что о героях Шекспира, мог бы он сказать о Прометее Эсхила, о Фаусте Гете, о Каине Байрона, о Заратустре Ницше — о всех высочайших точках европейского гения, который, по преимуществу, есть гений личности, самоутверждающейся, бунтующей, Богоборческой во временных путях своих, но в вечных целях Богосыновней?

Побеждаемое отрицание, как путь к побеждающему утверждению, язычество, как путь к христианству, Богоборчество, как путь к Богосыновству — вот чего Толстой не видит — не видит и потому ненавидит, отрицает всю культуру европейского, может быть, и не «христианского», а подлинно Христова человечества, ибо откровение Христа и есть откровение абсолютной личности.

И во вселенской культуре, так же как и в своем художественном творчестве, Толстой отдаляет себя от всех, утверждает себя против всех, порывает связь со всеми. Говорит всем: вы или я, вы все или я один.

Самоутверждение личности, религиозное начало всякой революции, Толстым отрицаемое, заставило его отрицать и русскую революцию.

Но, кажется, именно здесь, в отношении к революции, достигнут им предел одиночества,

дальше которого идти некуда: еще один шаг — и за ним срыв или перевал на противоположный склон горы, откуда видно уже восходящее солнце нового откровения.

Сделает ли Толстой этот шаг? Ежели сделает, то, кажется, опять-таки именно здесь, в своем отношении к русскому освобождению.

Сколько бы ни проклинал он — не сможет проклясть до конца, оно ему слишком родное: ведь вся его собственная жизнь не что иное, как вечный внутренний бунт, вечная внутренняя революция. Не должно ли, наконец, внутреннее слиться с внешним? Доныне бунтовал он за себя против всех; не начнет ли, наконец, бунта за всех против себя?

«Накиньте намыленную веревку на мою старую шею!» — что значит этот крик последнего одиночества, это обратное «моление о чаше»: да не идет чаша сия мимо меня?

Не задумывается ли он, почему мимо него идет чаша, почему Голгофа для него в том, что нет Голгофы, крест для него в том, что нет креста? А для тех, кого он явно проклял и кому, может быть, втайне завидует,— тысячи крестов, тысячи «намыленных веревок»?

И, задумавшись над этим, не поймет ли, наконец, что надо «не одному самому жить» и не «одному самому умереть», а со всеми, за всех?

Откровение абсолютной личности, откровение Христа совершается во всех делах человеческих; но сейчас, в России, больше, чем во всем остальном,— в русском освобождении, которое ведь и есть не что иное, как освобождение, восстановление абсолютной личности в порабощенном и поруганном лице народа. Сейчас, в России, или нигде, или в освобождении — Христос. Или русский народ не несет креста своего, или этот крест — освобождение.

И Толстой не один, а только со всем русским народом сможет поднять свой крест.

Что он это делает, особенно хочется верить сегодня, когда против воли других, против воли своей, оказался он лучезарным средоточием русской свободы. Он осудил ее, она оправдала его; он проклял ее, она благословляет его; он развенчал ее, она венчает его. Сегодня враги русской свободы — враги Толстого; друзья его — ее друзья. Сегодня он и она — одно. Хотят ли этого или не хотят, праздник Толстого — праздник русской революции.

Когда это поймет и он, тогда исполнится его желание: мы не только увенчаем его, как художника, но и пойдем за ним, как за пророком.

Как пророк русского и всемирного освобождения, пока живо человечество, будет жить Толстой.

1908

В. С. Соловьев

Речь, сказанная 14 ноября 1916 года на вечере в память В. С. Соловьева

Почему сейчас поминки по В. С. Соловьеву своевременны?

Борьба с национализмом — этими двумя словами можно определить его религиозно-общественную деятельность. Но, кажется, он сам не понимал всего значения этой борьбы или, по крайней мере, не умел сказать о нем, как следует — тут косноязычие, немота его пророческая.

Он верно предчувствовал, что от преодоления русского национализма зависят судьбы России.

О Русь! в предвиденье высоком
Ты мыслью гордой занята;
Каким ты хочешь быть Востоком:
Востоком Ксеркса иль Христа?

Страшный вопрос. Конечно, быть Востоком Ксеркса, отрекшись от Христа,— не лучше, а может быть, и хуже, чем совсем не быть. Но мы теперь начинаем понимать нечто более страшное, а именно, что вопрос о национализме, о нечестивом утверждении своего народа,

как абсолюта, как Бога, есть вопрос не только о том, быть или не быть России, но и о том, быть или не быть всей Европе, всему человечеству.

Нынешняя война именно так ставит вопрос.

Это война небывалая, единственная во всемирной истории. Все прежние войны, по сравнению с этой, кажутся частными, условными, относительными — как бы даже вовсе не войнами. Это, в сущности, первая война — мы не смеем сказать: и последняя,— но, во всяком случае, первая, безусловная, всеобщая, окончательная или бесконечная — *абсолютная*.

Абсолютная война — плод абсолютного национализма. Мы утешаемся тем, что абсолютный национализм — свойство наших врагов, а не наше. Пусть наш национализм меньший, условный, относительный. Но нельзя победить большого меньшим, абсолютного относительным. Можно победить ложный абсолют национализма, только противопоставив ему абсолют истинный, то есть ограничить идею нации какою-либо другой идеей высшею. Какая же идея выше нации?

До войны мы сказали бы с легкостью: идея человечества. Теперь мы этого не скажем или, по крайней мере, скажем не с прежнею легкостью.

Только теперь, на страшном опыте войны, мы узнали, какая кровавая тяжесть в идее нации. Можно сказать, что эта идея наливается всею кровью, льющеюся на полях сражений, а идея человечества тою же кровью обескровлена. Можно сказать, что ни одна из идей так сейчас не поругана, не растоптана, не задавлена, не убита, как идея человечества: что сейчас идея нации самая живая, огненная, нужная и понятная всем, а идея человечества — самая отвлеченная, холодная, мертвая, никому не нужная и непонятная. Миллионы людей умирают за идею национальную, за отечество, а за идею всемирную, за человечество кто умирает сейчас? И если даже такие люди есть, то мы о них говорим: «чудаки, безумцы, мечтатели»!

Вот — русские, немцы, французы, англичане,— и все это люди. Люди на словах, а на деле — человек человеку зверь? Нет, не зверь, а дьявол.

Если мы этого не хотим, не хотим абсолютной, бесконечной войны — самоистребления человеческого рода, то мы должны вспомнить, что мертвая ныне идея человечества была живою: мы должны верить, что она будет живою.

Вл. Соловьев это помнил, в это верил, как никто: только об этом все его слова и немые пророчества. Он знал, как никто, что абсолютного национализма нельзя преодолеть ничем, кроме *абсолютного человечества*. Но идея человечества остается отвлеченною, идеальною, безжизненною и бездейственною, если она не воплотилась в действительности, хотя бы в одной точке, в одной личности, в одном Абсолютном Человеке. Такой Абсолютный Человек — Богочеловек Христос. От Богочеловека к богочеловечеству — вот главная религиозная мысль Соловьева.

Л. Толстой противоположен Соловьеву во многом, между прочим, и в отношении к войне.

Толстой отрицает войну, как и всякое насилие, всякое «противление злу», и это отрицание истинно, праведно, свято, но одиноко, лично, безобщественно, а потому преждевременно, нереально, бездейственно. Чтобы так отрицать войну, как он, надо быть им,— но он один.

Вл. Соловьев не утверждает и не оправдывает войны (утвердить и оправдывать ее нельзя), но принимает ее, смиряется, *снижается* до нее вместе со всеми, для того, чтобы изжить ее до конца, преодолеть изнутри точно так же, как он принимает весь процесс всемирно-исторический, который преодолевает, изживает себя до конца — до царства Божьего.

Л. Толстой так противоположен, враждебен Соловьеву, что иногда кажется ему «антихристом». А между тем в этом, в главном — в идее или, вернее, *в чувстве всемирности* они поразительно сходятся. И Достоевский, злейший националист в минуты затмений,— в иные минуты (например, в своей знаменитой речи о Пушкине) прямо утверждает, что «быть русским, значит, быть всечеловеком». Пушкин *«перевоплощается»* в другие нации художественно, Вл. Соловьев и Толстой — религиозно. Эта способность к перевоплощению, переселениям души из одного национального тела в другое — вовсе не только идеальная возможность, но и самая реальная действительность — как бы явление той «новой твари», о которой говорит апостол Павел,— новое рождение, вхождение в иную плоть и кровь. Когда Соловьев защищает евреев или поляков, кажется, что он сам становится поляком и евреем («ожидовел», «ополячился» — бранятся непонимающие люди); он для них весь родной, «кровный», а для нас по-прежнему русский,— еще более русский, чем прежде. И Л. Толстой для самых далеких, чуждых народов — такой же кровный. Тут уже не только метафизика, но и физиология: как в шариках крови есть что-то, отличающее желтую расу от белой, так, может быть, и здесь, в самом составе крови происходит зачатие какой-то новой расы всечеловеческой.

Это чудо перевоплощения, чудо всемирности есть русское чудо по преимуществу, особый дар Божий, великий и страшный. Мы можем сказать, что национальное призвание России заключается в преодолении национальности, в достижении всечеловечности. Хотим или не хотим, нам от этого не отделаться. И всемирною войною задача русской всемирности поставлена так, как еще никогда.

О Русь! в предвиденье высоком
Ты мыслью гордой занята;
Каким ты хочешь быть Востоком:
Востоком Ксеркса иль Христа?

России надо ответить на этот вопрос. И вовсе не радость, не гордость наша, а ужас в том, что, кажется, мы одни понимаем, как следует, что быть со Христом или против Христа,— значит быть или не быть не только нам, но и всему человечеству.

Если Христа не было, то не будет конца абсолютному национализму, абсолютной войне,— и мир погиб, и мы уже видим начало этой гибели. Но Христос был,— и мир спасен, и мы уже видим, или скоро увидим, начало спасения. Вот что в наши дни мог бы сказать Вл. Соловьев.

Он принимал войну вообще. И эту войну принял бы. Сказал бы, как мы говорим: ужасная, проклятая война, и все-таки надо воевать до конца. Но он имел бы право сказать и то, что многие сейчас говорят без всякого права: надо воевать до конца, потому что конец этой войны — конец всех войн.

Сказать вместе с Соловьевым: да будет абсолютное человечество, Богочеловечество,— и значит сказать: да будет эта война концом всех войн, да будет вечный мир.

Это сказать сейчас нужнее, чем когда-либо, и вот почему современнее, чем когда-либо, наши поминки по Соловьеву.

Сердце человеческое и сердце звериное

Сердце человеческое отнимется
от него, и дастся ему сердце звериное.
Даниила, IV, 13

I

«Надо всего только разрушить в человечестве идею о Боге, вот с чего надо приняться за дело.— Раз человечество отречется поголовно от Бога, то само собою наступит все новое.— Человек возвеличится духом божеской, титанической гордости, и явится Человекобог».

Это исполняется, как по писаному, в споре социал-демократии с «новым религиозным сознанием». Древний вечный спор богочеловечества с человекобожеством.

«Идет ветер к югу и переходит к северу, кружится, кружится на пути своем, и возвращается ветер на круги свои».

Сейчас трудно решить, что происходит: кружится ли пустынный ветер, расходится ли зыбь от брошенного в воду камня, или восходит, взлетает от земли к небу какая-то спираль — исполинская, витая лестница Вавилонской башни?

«Социалистическая Вавилонская башня — это действительно воплощение современного атеизма», соглашается Базаров с Достоевским: а если так, то необходимая религиозная предпосылка социализма есть атеизм.

Но для того чтобы утвердить атеизм, «разрушить в человечестве идею о Боге», недостаточно одной критики чистого разума. Опровергнув онтологические доказательства бытия Божия, тем же ударом опровергает она и онтологические доказательства безбожия. Есть Бог, и нет Бога, теизм и атеизм — два одинаково произвольные утверждения, две одинаково недоказуемые веры. Мы не знаем, может ли человек установить в религиозном опыте какую-либо связь с нуменальным. Ignoramus, ignorabimus[1] — вот единственный ответ разума на все вопросы веры. Не знаем и никогда не узнаем, не можем и не хотим знать, есть Бог или нет.

[1] Не знаем и не будем знать (*лат.*).

Атеизм, в таком чистом виде, *критический атеизм* — безответен перед всяким религиозным утверждением. Это не отрицательный полюс положительного электричества, а лишь дурной проводник — стекло. Критический атеизм — пустое место в религии, не отрицание Бога, а лишь отсутствие вопроса о Боге.

Необходимая предпосылка социал-демократии как религии — атеизм не критический, а *догматический*, не критическое отрицание вопроса о Боге, а догматическое утверждение, что Бога нет, вера в небытие Божие, по степени мистики, совершенно равная вере в Бога. Догматический атеизм есть обратный теизм — *антитеизм* или, как выражается Бакунин, «антитеологизм»,— «Если есть Бог, то человек — раб». Но мы верим, что человек свободен,— следовательно, мы должны верить, что Бога нет. «Я верую, что Бога нет!» — могли бы воскликнуть Базаров, Луначарский, Горький вместе с героем Достоевского.

Это поняли общие враги религиозного сознания и социал-демократии как религии. Вот почему объединяют они оба течения если не по качеству, то по количеству мистики. «Теперь и безбожники, наши русские социалисты, сочиняют религии», замечает Галич и очень ядовито, но справедливо называет социал-демократию Луначарского «богословием». А Струве «материализацию царства Божьего», как у «богостроителей», так и у «богоискателей», считает одинаково «скверным апокалипсическим анекдотом».

«Я видел всесильный и бессмертный народ... и я молился: Ты еси Бог, да не будет миру бози инии, разве Тебе, ибо Ты еси един Бог, творяй чудеса. Тако верую и исповедую» (*«Исповедь»* Горького).

Это ли не вера? Это ли не мистика?

Нет,— успокаивает Базаров,— «тут нет мистицизма», тут дело не в деле, а в словах.

Слово, «термин: богостроительство, конечно, неудачен; лучше было бы не давать даже малейшего, даже внешнего повода к недоразумениям». Итак, утверждать, что Бог есть, когда Бога нет, называть не сущее сущим — только малейший, только внешний повод к недоразумениям? Не значит ли это: нам до такой степени наплевать на Бога, что мы употребляем Его как затычку, за неимением более удачного слова — от слова-де не станется?

«Горький,— объясняет Базаров,— писал не трактат, а повесть, и вполне понятно, что герой его употребляет для обозначения атеистических ценностей то же самое имя, каким он с детства привык обозначать вообще высшие ценности». Не значит ли это: употребление имени Божьего — дурная детская привычка?

Но ведь вот Луначарский пишет не повесть, а трактат, целое «богословие». Почему же и у него та же дурная привычка?

«Человек человеку Бог. Ищешь Бога? Бог есть человечество», богохульствует Луначарский.

Если Бог есть ничего, то «человечество есть Бог»,— значит: человечество есть ничто, а следовательно, и социал-демократия, как религия, основанная на идее человечества, как Бога, есть ничто; и богостроительство — строительство из ничего.

Но ведь это самоистребление, или, во всяком случае, нечто гораздо худшее, чем дурная детская привычка; это сознательно нечистая игра не словами, а ценностями, фальшивый вексель, «мошенничество», как выражается черт Ивана Карамазова: «если захотел мошенничать, зачем бы еще, кажется, санкция истины» — зачем санкция имени Божьего?

Пусть такие умные люди, как Луначарский, Базаров, Горький, знают, что от слова не станется, и готовы проливать из-за слова «Бог» только чернильные реки. Но ведь народ, не искушенный в этой игре, может поверить, что Бог действительно есть, или что Бога действительно нет. И тогда от слова станется; тогда вновь, как это сколько раз бывало в истории, потекут не чернильные, а кровавые реки. И поймут игроки, что игра с Богом в народе, особенно в русском народе, игра с огнем в пороховом погребе — безбожная, бесчеловечная игра.

Если остановить внимание на внешности, то, пожалуй, действительно надо будет признать, что «богословие» Луначарского отзывается литературщиной. Беда в том, что теперь «мода на Бога», а Луначарский — модник. В начале XIX века был щегольской цвет «мертвой блохи» (puce mort); в начале XX века — цвет «мертвого Бога»; и кажется иногда, что Луначарскому все равно, какая мода.

Но я не хочу останавливаться на литературной внешности и не могу на основании одной этой внешности заподозрить Луначарского, а тем более Горького в таком невинном ребячестве или преступном обмане, как богостроительство из ничего.

Это не обман, а самообман. И сам Горький с Луначарским это уже почти сознают.

«Ты, Мишка, нахватался церковных мыслей, как огурцов с чужого огорода наворовал, и смущаешь людей. Коли говорить, что рабочий народ вызван жизнь обновлять — обновляй и не подбирай то, что попами до дыр заношено, да и брошено».

На воре шапка горит. В самом деле, молитва, тайна, чудо, святость, бес, Бог — все эти рели-

гиозные слова в кавычках, все это «богословие» бедного Мишки — не что иное, как огурцы с христианского огорода. И напрасно Луначарский хватается за негорящую шапку: огурцы, мол, выросли на диком поле. «Не попами создано понятие Бога». Если не попами, то кем? Человечеством? Но тогда почему этот естественно родившийся и выросший в человечестве Бог меньше реален, чем тот будущий, искусственно выращенный в литературной склянке гомункул или механически построенный автомат?

Кем бы, впрочем, ни было создано понятие Бога, главное то, что старого Бога нет, а новый «Бог — коллективное человечество» — есть или будет. Для Базарова Бога нет, не было и *не будет*; для Луначарского и Горького — нет, не было, *но будет*. Между этими двумя утверждениями — пропасть; пусть пока лишь словесная, зеркальная, но это — зеркало глубоких вод, в которых бедному Мишке не найти брода.

Да и так ли уж уверен Луначарский, что старого Бога нет?

«Миродержатель, Демиург — почти бес... Куда деваться? Поднять кулак к небу и укусить его в отчаянии? Ты преступишь подлую заповедь... А дальше? Он пригнет тебя к земле и заставит целовать палку, которой будет сокрушать твои ребра. Ты в бешенстве начнешь громоздить горы на горы, строить башню, столп до Его проклятого жилища, а Он молнией разобьет твою работу или коварно бросит раздор между людьми. Куда бежать?»

Если богохульства эти не модная дешевка цвета «мертвой блохи» или «мертвого Бога», если в них есть какая-нибудь жизненная правда, то кажущееся отрицание тут подлинное утверждение, превращение старого Бога в нового беса, а может быть, и старого беса в нового Бога. Зеркало не уничтожает, а только искажает, перевертывает лицо.

Бог против Бога, религия против религии, Человекобожество против Богочеловечества — вот зеркальная или действительная глубина спора.

Во всяком случае, позитивные твердыни сданы, и напрасно хочет Базаров вернуться в них.

Социал-демократия запуталась в сетях мистики, пусть пока лишь одним ноготком: ноготок увяз — всей птичке пропасть.

II

«Человек — есть Бог» — один член символа веры; «человечество есть Бог» — другой. Я есть Бог для человечества; человечество есть Бог для меня; крайний мистический индивидуализм (Ницше, Штирнер, Л. Андреев) и крайний мистический социализм (Фейербах, Луначарский, Горький) — между этими двумя крайностями существует антиномия, неразрешимая в той плоскости, на которой движется социал-демократия как религия[2].

Когда Иван Карамазов говорит о человекобоге, то сначала разумеет под ним человекобожество, социалистическое человечество, а затем прибавляет: «Но если даже период этот (то есть период торжествующего социализма) никогда не наступит, то, так как Бога и бессмертия все-таки нет, то новому человеку позволительно стать человекобогом *даже хотя бы одному в целом мире*... Для Бога не существует закона. Где станет Бог, там уже место Божье. Где стану я, там сейчас же будет первое место... «Все дозволено» — и шабаш».

Здесь та же антиномия. Ведь, в конце концов, остается нерешенным вопросом: кто Бог — Человек или человечество, я или все? кому «все дозволено» — мне, вопреки всем, или всем, вопреки мне? Я ли уничтожаю всех, или все уничтожают меня?

Ни то, ни другое, отвечают социал-демократы, все для каждого и каждый для всех. Но ведь это школьная пропись, бабушкина сказка о «предустановленной гармонии».

На всем протяжении всемирной истории происходит борьба личности с обществом, одного со всеми, и никогда еще борьба эта не была такой убийственной для обеих сторон, как теперь; никогда с такою ясностью не вскрывалось противоречие между идеальною правдою анархизма и реальной правдою социализма. А предустановленная гармония все еще вилами на воде писана. Ни показать, ни доказать ее нельзя — можно только верить в нее.

Для того чтобы разрешить антиномию абсолютной общественности, существуют, на самом деле, только два средства: или отказаться от всякого абсолюта, то есть от всякой религии, богостроительства, как это делает Базаров; или пожертвовать одним абсолютом другому, личностью — общественности, как это делают Луначарский и Горький.

---

[2] То, что я здесь касаюсь кратко и поверхностно, глубже и подробнее изложено Д. В. Философовым в его докладе, читанном в Рел.-Фил. О-ве: «Богостроительство и богоискательство».

III

Бог есть ничто — вот первый член символа веры; человеческая личность есть ничто — вот второй. Для Базарова нет вовсе «я» и «ты», а есть только «мое» и «твое»: «Мое» и «твое»,— говорит он, возникают только тогда, когда речь заходит о дележе продуктов творчества, об их распределении». Человеческая личность для Базарова лишь экономическая единица. Чувство личности — чувство собственности. «Индивидуализм (то есть абсолютное утверждение личности) создал великую культуру. *Мавр исполнил свой долг, мавр может удалиться».* Личность может умереть — собаке собачья смерть.

«Пафос творчества,— продолжает Базаров,— объективен, *безличен* по самому существу своему. В коллективном творчестве «я» не принижается, но *просто отсутствует*». Легко сказать: просто отсутствует! Ведь это значит: торжество социализма — торжество безличности; ведь это то самое, что говорят злейшие враги социализма.

И всего поразительнее невозмутимое спокойствие, с которым говорится все это. Угашает солнце нашей планетной системы, и никто глазом не моргнет. Никакой трагедии, никакой бури около погибающей личности — тихий конец мира, тихий провал — та *вторая смерть,* от которой нет воскресения.

Итак, две необходимые предпосылки для торжества социализма — уничтожение Бога и уничтожение личности. Надо разрушить в человечестве идею не только о Боге, но и о личности. Одно вытекает из другого, потому что утверждение Бога в человечестве есть утверждение Богочеловечества, абсолютной Божественной Личности — Богочеловека. Социалистическая Вавилонская башня строится на костях убитого Бога и убитого человека. Богоубийство — человекоубийство.

«Человек есть *особь вида*», определяет Луначарский. В таком определении человеческая личность, так же как у Базарова, «не принижается, но просто отсутствует». Для того чтобы отождествить человека единственного, человека-личность с безличным всечеловеком, «особью вида», надо уничтожить личность: ведь муравей есть тоже особь вида; для муравья личность — ничто, муравейник — все; для человека — человечество, для муравья муравейник — Бог.

Леббок в своих наблюдениях над муравьями, чтобы отличить одного от другого, отмечал их разноцветными крапинками. Для Базарова и Луначарского личности Сократа, Гете, Франциска Ассизского — такие разноцветные крапинки на безличных особях вида.

«Здесь, скажут нам, есть великая опасность,— предупреждает Луначарский,— опасность подчинения личности вашему Левиафану, вашему новому богу-коллективу». Знает кошка, чье мясо съела. Но делает вид, что не знает. «Что значит подчинение личности?» — удивляется Луначарский. И выходит, разумеется, что подчинение личности ничего не значит, потому что сама личность ничего не значит.

И уж, конечно, на вопрос о смерти, как об уничтожении личности, единственный ответ — «бессмертие рода», то есть абсолютное человекоубийство, окончательное поглощение самой идеи личности, как чего-то условного, в идее безличного рода как абсолюта. Но это не ответ, а глухота к вопросу. Да и что тут спрашивать смерти, когда и в жизни личность «просто отсутствует».

Религиозное принятие смерти, как уничтожения личности, есть религиозное принятие безличности. «Всякий узнает,— говорит черт Ивана Карамазова,— что он смертен весь, без воскресения, и примет смерть гордо и спокойно, как бог». Как бог или зверь? Ведь и зверь не знает, что такое смерть. Можно принять или отвергнуть это бого-звериное бессмертие, но спорить о нем нельзя, как о всяком откровении. Недаром говорит Базаров о *«пафосе»:* пафос значит религиозный восторг; *пафос безличности* для Базарова, Луначарского, Горького и есть религиозный восторг социал-демократии.

О, конечно, бессознательно! Потому-то с этим так трудно бороться, что это пока еще не слишком бессознательно.

IV

Доныне революционное освобождение человечества начиналось с утверждения человеческой личности. Но «мавр исполнил свой долг, мавр может удалиться». Социал-демократия как религия хочет начать освобождение с отрицания личности. Тут опасность предельного

мистического рабства. Самодержавие нового бога — коллектива — злейшее из всех самодержавий.

Обожествленный Коллектив становится некоторым Великим Существом, Grand Etre (по О. Конту), некоторою сверхчеловеческою Личностью, а все отдельные человеческие «я» безличными клеточками этого тела.

Какое же это тело, какое лицо? Что, если не божеское и не человеческое, а звериное? Что, если центральная монада этого нового тела — не кто иной, как древний Цезарь Божественный или новый Великий Азеф, Великий Хам?

«Расхаживая по царским чертогам в Вавилоне, царь сказал: это ли не величественный Вавилон, который построил я в доме царства моего и в славу моего величия?..

Еще речь сия была в устах царя, как был с неба голос: тебе говорят, царь Навуходоносор,— царство твое отошло от тебя.

И отлучат тебя от людей, и будет обитание твое с полевыми зверями».

«*Сердце человеческое отнимется от него, и дастся ему сердце звериное*».

Это сказано о социализме — «богостроителе», строителе Вавилонской башни.

Но о нем же сказано: «царство твое останется при тебе, когда познаешь власть небесную».

Не отнимется у социализма сердце человеческое и не дастся ему сердце звериное только в том случае, если познает он власть небесную, познает, что «Всевышний владычествует над царством человеческим».

Истинное Богостроительство есть Богочеловечество. Камень, который отвергли строители, сделается главою угла. Этот камень — Богочеловек Христос. И строится на нем не Вавилонская башня, а вселенская Церковь — Царство Божье на земле, в котором исполнится и религиозная правда социализма.

V

Социал-демократия — железный молот; новое религиозное сознание — хрупкое стекло: стоило, казалось, молоту прикоснуться к стеклу, чтобы разбить его вдребезги.

Но вот опустился он всей тяжестью, ударил, а стекло не разбилось.

Откровение личности — не стекло, а сталь нового религиозного сознания. Спор идет о Боге в человеческой личности — о Богочеловеке, о Христе.

Посчитайтесь же со Христом, антихристиане; посчитайтесь же с Богочеловеком, человекобоги.

Кто не за Меня, тот против Меня. Будьте же за или против. Не махайте молотом в пустоте, бейте прямо в цель.

А мы вам скажем спасибо за то, что вы куете наш меч.

Так тяжкий млат,
Дробя стекло, кует булат.

1909

О религиозной лжи национализма[1]

Война с войною — таков желательный для нас должный смысл настоящей войны. Но таков ли смысл данный, действительный?

Против милитаризма, как ложной культуры, выставляется принцип культуры истинной, всечеловеческой. Но принцип этот оказывается на наших глазах отвлеченным и бездейственным. Никогда еще, за память европейского человечества, не бывало такого попрания самой идеи культуры всечеловеческой.

Утверждение, будто бы Германия — страна малокультурная, легкомысленно и невеже-

[1] Мережковский Д. От войны к революции. Невоенный дневник. 1914—1916. Пг., 1917.

ственно. Связь Канта с Круппом сомнительна[2]. Но если какая бы то ни была культура может привести к тому, к чему привела Германию, то сама культура — палка о двух концах. В настоящей войне она не с варварством, а с иною культурою борется — кажущаяся истинной — с кажущейся ложной. А чтобы отделить ложную от истинной в самой культуре, по-видимому, нет мерила абсолютного.

Существо культуры сверхнационально, всемирно. «Потребность всемирного соединения есть последнее мучение людей. Всегда человечество, в целом своем, стремилось устроиться непременно всемирно. Много было великих народов с великой историей, но чем выше были эти народы, тем были и несчастнее, ибо сильнее других сознавали потребность всемирности соединения людей. Великие завоеватели, Тимуры и Чингисханы, пролетели, как вихрь, по земле, стремясь завоевать вселенную, но и те, хотя и бессознательно, выразили ту же самую великую потребность человечества ко всемирному и всеобщему соединению» (Достоевский, «Великий Инквизитор»).

Эта потребность одна из главных движущих сил древнего, дохристианского человечества. Ассирия, Мидия, Македония — неудачные попытки всемирного соединения. Первая удача — Рим. Tu regere imperio, Romane, memento[3],— в этом сущность Римской империи. Рим есть мир, и «римский мир», pax romana воистину «мир всего мира». Таков первый момент всемирного соединения внешнего, государственного, как будто вечного, а на самом деле, мгновенного — равновесия, как будто непоколебимого, а на самом деле, неустойчивого. Нашествие варваров, по преимуществу германцев,— своего рода национальная реакция против римского единства, возвращение к национальной самобытности племен,— разбивает изнутри это внешнее единство Римской империи, как теплые, вешние воды разбивают ледяную кору.

Второй момент — всемирное соединение уже не внешнее, а внутреннее, во имя не человеческого, а Божеского Разума, Логоса. Отвлеченная идея человечества впервые воплощается в церкви вселенской, и «Римский мир» становится *миром Божьим* — pax Dei! Но тут же, в самой церкви, происходит смешение двух несовместимых начал — церковного и государственного. Вот почему и это второе соединение, второй «мир всего мира» оказывается непрочным. Опять национализм вторгается в единство всемирное, но уже не изнутри, а извне, и раскалывает его сначала на две половины — восточную и западную церкви,— потом на множество национальных, поместных церквей. В этом смысле реформация, не случайно германская, есть второе «нашествие варваров».

Третий момент — Великая Французская Революция и неизбежный вывод из нее — наполеоновская империя, новое возрождение древнего единства римского. Объявляя целью завоеваний своих «Le reigne de la raison Humaine»[4] — царство человеческого, только человеческого разума, Наполеон совпал с Робеспьером. И в третий раз национализм разрушает единство всемирное: борьба за национальную самобытность против наполеоновской империи, то есть, в последнем счете, против революции, приводит к Священному Союзу, к злейшей реакции.

Наконец, четвертый момент, пока не осуществленный в истории — социализм. Сейчас мы видим воочию только беспомощность его, как начала объединения всемирного.

Настоящая война — продолжение «отечественных», «освободительных» войн с Наполеоном (1812—1815) — по внешности тоже освободительная, «народная», война с империализмом Германии, выразившимся будто бы исключительно в «Прусской военщине». Но это именно только по внешности: в действительности существует неразрывная связь между империализмом и национализмом не в одной Германии, но и во всех ее противниках. У всех современных европейских народов под пеплом национализма тлеет огонь империализма, в большей или меньшей степени: тут количественная, а не качественная разница.

Что же такое национализм? Утверждение национальной правды, частной и относительной, как абсолютной, всеобщей и человеческой. «Deutschland, Deutschland über alles!»[5] или «Разумные языцы, и покоряйтеся, яко с нами Бог» (то есть с нами с одними и больше ни с кем),— эти два лозунга одинаково кощунственны. Национализм лицемерно, словесно

---

[2] См.: Эрн В. От Канта к Круппу.— «Вопросы философии», 1989, № 9.
[3] Римлянин, помни — тебе править империей (*лат.*).
[4] Царство человеческого разума (*фр.*).
[5] «Германия, Германия превыше всего!» (*нем.*).

утверждает,— искренне, деятельно исключает все другие национальности, кроме своей: если национальная правда абсолютна, то она исключительна, единственна, ибо не может быть двух абсолютов.

С патриотизмом, с чувством родины, национализм не совпадает метафизически. В плоскости духовной, внутренней, понятие родины шире, чем понятие государства: самое живое, личное в быте народном не вмещается в бытии государственном. В плоскости материальной, внешней понятие государства шире, чем понятие родины: в одном государстве может быть много народов, много родин. Это значит, что патриотизм может быть и внегосударственным: у современных поляков и евреев нет государства, но есть родина. Существо национализма всегда государственно. Но существо самого государства сверхнационально. Понятие нации вмещается в понятие государства, но не обратно: много наций может входить в одно государство. Нет столь малой державы, которая не стремилась бы сделаться «великою», на счет других меньших. Неизбежный метафизический предел государственности — «великодержавность», империализм, нация, утверждающая свою частную, относительную правду, как абсолютную и всечеловеческую.

Вот почему национализм, метафизически связанный с империализмом, по природе своей хищен, воинствен и завоевателен.

Нет национализма без империализма. Под вечным предлогом защиты своего отечества он вечно нападает на чужое, беззащитное. Глаза у него «завидущие», руки «загребущие». Ex ungue leonem[6], по когтям узнается лев или волк: национализм — волк в овечьей шкуре.

Борьба с национализмом — главная задача русской интеллигенции. Кажется, ни в одной стране, ни в одну эпоху борьба эта не велась так непримиримо. От Чаадаева до Вл. Соловьева, русское «западничество», борьба с славянофильством и есть не что иное, как борьба с национализмом. «Да будет проклята всякая народность, исключающая из себя человечность!»— этот завет Белинского — завет всей русской общественности.

В этом смысле Петр Великий — наш первообраз: первый западник, он в то же время самый русский из русских людей. И как бы ни смешивал он идеи национальной с государственной, сущность его остается сверхнациональной, всемирной. То же — в Пушкине и во всей русской литературе: народность возвышается в ней до всечеловечности.

Тяжкий грех славянофильства — мнимое признание, действительное отрицание всемирности. Одно из главных свойств русского славянофильства — мягкотелость, бескостность, неумение или нежелание доводить мысль до конца, договаривать, ставить точки над i. Вот эту-то недоговоренную мысль и обнажает в кристально ясной, математически точной формуле Тютчев, самый бесстрашный и последовательный из русских славянофилов. Он вкладывает кости в тело, ставит точки над i. Логика его беспощадна, стоит принять посылки, чтобы сделать неизбежные выводы.

Сущность революции,— утверждает Тютчев,— есть человеческое *я*, ставящее себя на место Бога; «самовластье человеческого я, возведенное на степень политического и социального права». Сущность эта — антихристианская, «антихристова», ибо «антихрист» и есть человек, поставивший себя на место Бога, «человекобог».

Таковы посылки, а вот и выводы.

Сущность Европейского Запада — революция, антихристианство, то есть абсолютная ложь, а человеческое общество, построенное на лжи, обречено на гибель.

«Будет ли Франция иметь силу отречься от революции, сделаться снова христианской и монархической? — спрашивает Тютчев в 1870 году, накануне Коммуны.— Если нет, то гибель ее неизбежна». И не только гибель Франции, но и всего Европейского Запада. «Запад отходит, все рушится, все гибнет в этом общем пожаре. Цивилизация убивает себя своими собственными руками»,— предсказывал он еще в 1848 году. И в 1873 году, после Коммуны: «что-то вроде размягчения мозга у целой нации. Состояние, близкое к идиотизму... Судорога бешенства овладела Европой... Целый мир стал воплощенной ложью»... Последнее слово Запада — «слово Иуды, который, предав Христа, очень умно рассудил, что ему остается одно: удавиться».

Все вообще славянофилы ненавидят Запад, может быть, не менее Тютчева, но стыдятся, робеют и сами не знают, что делают, когда с медвежьей ловкостью сгоняют муху со лба спящего друга булыжником. Тютчев знает. Правда, для него это только «игра ума», но что для него игра, то для других дело.

---

[6] По когтям льва (лат.).

Все мысли Достоевского о «человекобожестве» революции почти дословное повторение Тютчева.

Люди стыдливо скрывают тайну своего рождения: так славянофилы скрывают ненависть к Западу. Тютчев обнажил этот стыд, и если нагота оказалась чудовищной, то вина не его, а того учения, которое он проповедует.

Человекоубийственная ненависть — таков стыд славянофильства, обращенный к Западу, а вот и другой стыд, обращенный к России.

Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя.

Это значит: Христос благословил Россию, а все остальные народы проклял. «Russland, Russland über alles»[7] — «Разумейте языцы, и покоряйтеся, яко с нами Бог», с нами с одними и больше ни с кем.

В мире только две силы: Россия и революция. «Между той и другой не может быть ни договоров, ни сделок: что для одной жизнь, то для другой смерть. От исхода их борьбы зависит вся будущность человечества... Над громадным крушением Запада всплывает еще более громадная Русская Держава святым ковчегом... Кто дерзнет усомниться в ее призвании?»

Не верь в Святую Русь, кто хочет,
Лишь верь она себе самой!

«Ну вот, мы в схватке со всею Европою» (в 1854 году, накануне Севастополя). Это «заговор». «В истории не бывало примеров гнусности, замышленной и совершенной в таком объеме»... Ополчение Европы против России — ополчение самого «антихриста» против Христа:

Все богохульные умы,
Все богомерзкие народы
Со дна воздвиглись царства тьмы...

Дело идет о последней борьбе всего западноевропейского человечества с Россией. Очень возможно, что Россия погибнет. Но если бы случилось, что погибнет не она, то уже не с Россией придется иметь дело Западу, а с чем-то исполинским и окончательным, чему еще нет имени в истории. Предсказание Наполеона на Св. Елене: «Через 50 лет Европа будет революционною или казацкою» (то есть русскою) на наших глазах исполняется.

Революция и Россия — «море и утес»: волны бьют об утес, разбиваются и, рано или поздно, присмиреют окончательно.

И без вою, и без бою,
Под гигантскою пятою
Вновь уляжется волна.

Вся Европа под пятою России. Или, как Хомяков предсказал:

И другой стране смиренной
Бог отдаст судьбу вселенной,
Меч земли и гром небес.

От такого смирения, пожалуй, сам дьявол не отказался бы.

Но всего бесстыднее открывает Тютчев наготу славянофильства именно там, где оно стыдливее — в вопросе о религиозном смысле самодержавия.

Власть царя — и мирская, и церковная власть,— власть от Бога; помазание Божье — не только царь — глава государства, но и первосвященник, глава церкви, наместник Христа, папа, хотя и обратный, потому что в Риме церковь становится государством, а в России государство — церковью. В этой противоположности двух теократий, восточной и западной, заключается главная мысль Достоевского, который идет дальше всех славянофилов; но и он до конца не доходит. Тютчев дошел до конца.

О будь же, царь, прославлен и хвалим,
Но не как царь, а как наместник Бога...

то есть как папа Третьего Русского Рима.

Он божеством себя провозгласил,
О новом богочеловеке
Вдруг притча создалась — и в мир вошла...

— мог бы сказать Тютчев о нем же, о русском царе-первосвященнике.

Между тем как новые «славянофилы» (Булгаков, Бердяев, Эрн, Флоренский и прочие

[7] «Россия, Россия превыше всего» (нем.).

«веховцы») косноязычно мямлят,— Тютчев говорит внятно: самодержание и православие связаны, как внешность и внутренность, форма и содержание, тело и дух; самодержавие — апокалипсис православия; православие в самодержавии исполняется; разорвать их, значит, убить.

И, наконец, последний вывод: русская всемирная империя.

«Нельзя опровергать христианскую империю, не отвергая христианской церкви: они обоюдны (corrélatifs[8]). Церковь, освящая империю, ее себе приобщила и сделала ее окончательною (абсолютною)». Единая вселенская церковь — единая вселенская империя.

Ее восстановлению должны содействовать два великих дела: в области светской — образование Греко-Славянской империи, в области духовной — воссоединение церквей, или, вернее, поглощение западной церкви восточною.

Империя существовала всегда, только меняла властителей. Четыре империи: Ассирийская, Персидская, Македонская, Римская. С Константина Равноапостольного начинается пятая окончательная, христианская, ее завершение — Россия.

Что значит «христианство» этой христианской империи, видно из того, как Тютчев решает судьбы входящих в нее народов.

«Или быть Польше, или быть России». А так как, разумеется, быть России, то Польше не быть: уничтожить ее, раздавить «под гигантскою пятою», и не ее одну, но и Австрию, Италию, Германию — все «богомерзкие народы». Давить и душить,— «в одной руке распятие и нож»,— как говорит он о Первом и мог бы сказать о третьем Русском Риме. Человекоубийство под знаменем Христа; царство «Зверя» под знаменем царства Божьего.

Византийская реставрация Тютчева, эта драгоценная ткань, оказалась непригодной для русской политики: дело обошлось дешевле. Но на полинялой тряпице современного славянофильского национализма, если всмотреться в него, можно узнать тот же византийский узор — «орлики да крестики», как на златотканой ризе Тютчева. Он вскрывает самую сущность того, что выдается и по сей день за «русский стиль», «русский дух». Тютчев не лучше и не хуже других славянофилов: он только правдивее всех.

В настоящей войне происходит торжество славянофильского национализма, окончательно выродившегося в «зоологический патриотизм». Вот почему исконная задача русской общественности — борьба с национализмом — сейчас труднее и ответственнее, чем когда-либо.

Борьба велась доныне в позитивной плоскости. Но окончательное преодоление славянофильского национализма возможно только в той плоскости, где сам он движется, а именно — религиозной.

В этом отношении польская интеллигенция может быть сейчас могущественной идейной союзницей интеллигенции русской. В учении польского мессианизма вопрос об отношении национальной правды к человеческой поставлен религиозно, то есть именно так, как должна была и не сумела поставить его русская интеллигенция.

Польский мессианизм наиболее противоположен русскому славянофильскому национализму. Сущность идеи мессианской — не хищное, насильственное господство одного народа над всеми другими, а служение, самоотречение, страдание, жертва. «Кто из вас хочет быть господином, да будет всем слугой; кто хочет быть первым, да будет последним».

Великая страдальческая судьба Польши — небывалая всемирно-историческая Голгофа. Ни один народ так не страдал, кроме народа Божьего, народа Мессии по преимуществу,— Израиля. Польша и есть новый Израиль, воистину новый народ Божий. Идея жертвенного служения воплотилась в нем, как ни в одном из христианских народов. Россия страдала за Европу; Польша страдает за Россию. «Язвами ее мы исцеляем». В этом смысле польский народ — воистину народ «богоносец».

Лучшее лекарство от застарелой русской болезни — славянофильского национализма — польский мессианизм, жертвенное служение народа высшей правде всечеловеческой.

Вот почему совершающееся ныне духовное сближение Польши с Россией может быть спасением обоих народов. «Еще Польша не сгинула» — да прозвучит в наших сердцах, как вечный завет: «Еще Россия не погибла».

Вместе погибали — вместе и спасемся.

---

[8] Соотносительны (*фр.*).

Еврейский вопрос как русский[1]

Хочется думать сейчас о России, об одной России и больше ни о чем, ни о ком. Вопрос о бытии всех племен и языков, сущих в России (по слову Пушкина: «Всяк сущий в ней язык») есть вопрос о бытии самой России. Хочется спросить все эти племена и языки: как вы желаете быть — с Россией или помимо нее? Если помимо, то зачем обращаетесь к нам, русским, за помощью? А если не помимо, то забудьте в эту страшную минуту о себе, только о России думайте, потому что не будет ее — не будет и вас всех: ее спасение — ваше, ее погибель — ваша. Хочется сказать, что нет вопроса еврейского, польского, армянского, грузинского, русинского и проч. и пр., а есть только русский вопрос.

Хочется это сказать, но нельзя. Трагедия русского общества в том и заключается, что оно сейчас не имеет права это сказать. Разве оно может сказать, что благо России будет благом всех «сущих в ней языков»? Это сказать легко,— сколько раз мы говорили,— но нам уже не верят.

Весь идеализм русского общества в вопросах национальных бессилен и потому безответствен.

В еврейском вопросе это особенно ясно.

Чего от нас хотят евреи? Возмущения нравственного, признания того, что антисемитизм гнусен? Но это признание давно уже сделано; это возмущение так сильно и просто, что о нем почти нельзя говорить спокойно и разумно; можно только кричать о помощи вместе с евреями. Мы и кричим.

Но одного крика мало. И вот это сознание, что мало крика,— изнуряет, обессиливает. Тяжело, больно, стыдно...

Но и сквозь боль и стыд мы кричим, твердим, клянемся, уверяем людей, не знающих таблицы умножения, что $2 \times 2 = 4$, что евреи такие же люди, как мы,— не враги отечества, не изменники, а честные русские граждане, любящие Россию не меньше нашего; что антисемитизм — позорное клеймо на лице России.

Но, помимо крика, нельзя ли высказать и одну спокойную мысль.

«Юдофобство» с «юдофильством» связано. Слепое отрицание вызывает такое же слепое утверждение чужой национальности. Когда всему в ней говорится абсолютное «нет», то, возражая, надо всему сказать абсолютное «да».

Что значит «юдофил», по крайней мере, сейчас, в России? Это значит человек, любящий евреев особой исключительной любовью, признающий в них правду большую, чем во всех других национальностях. Такими «юдофилами» представляемся националистам, «истинно русским людям», мы, русские люди, не «истинные».

— Что вы все с евреями возитесь?— говорят нам националисты.

Но как же нам не возиться с евреями и не только с ними, но и с поляками, армянами, грузинами, русинами и проч. и проч.? Когда на наших глазах кого-нибудь обижают,— «по человечеству», нельзя пройти мимо, надо помочь, или, по крайней мере, надо кричать о помощи вместе с тем, кого обижают. Это мы и делаем, и горе нам, если мы перестанем это делать, перестанем быть людьми, чтобы сделаться русскими.

Целый дремучий лес национальных вопросов встал вокруг нас и заслонил русское небо. Голоса всех сущих в России языков заглушили русский язык. И неизбежно и праведно. Нам плохо, а им еще хуже; у нас болит, а у них еще сильнее. И мы должны забывать себя для них.

И вот почему мы говорим националистам:

— Перестаньте угнетать чужие национальности, чтобы мы имели право быть русскими, чтобы мы могли показать свое национальное лицо с достоинством, как лицо человеческое, а не звериное.

Возьму пример на удачу.

Еврейский вопрос имеет сторону не только национальную, но и религиозную. Между

[1] Мережковский Д. От войны к революции. Невоенный дневник 1914—1916.

иудейством и христианством существуют, как между двумя полюсами, глубокие притяжения и столь же глубокие отталкивания. Христианство вышло из иудейства, Новый Завет — из Ветхого. Апостол Павел, который больше всех боролся с иудейством, желал *«быть отлученным от Христа за своих братьев по плоти»*, то есть за иудеев. И сам Христос — иудей по плоти. Кощунство над иудейством — кощунство над Плотью Христовой.

О притяжениях говорить можно, а об отталкиваниях нельзя. Как, в самом деле, спорить с тем, кто не имеет голоса. Бесправие евреев — безмолвие христиан. Внешнее насилие над ними — внутреннее насилие над нами. Нам нельзя отделять христианства от иудейства, потому что это значит, как выразился один еврей, проводить «новую духовную черту оседлости». Уничтожьте сперва черту материальную, и тогда можно будет говорить о духовной. А пока это не сделано, правда христианства перед лицом иудейства остается тщетною.

Почему сейчас, во время войны, так заболел еврейский вопрос? Потому же, почему заболели и все вопросы национальные.

«Освободительной» назвали мы эту войну. Мы начали ее, чтобы освободить дальних. Мы любим дальних. Почему же ненавидим близких? Вне России любим, а внутри — ненавидим. Жалеем всех, а к евреям безжалостны.

Вот они умирают за нас на полях сражений, любят нас, ненавидящих, а мы ненавидим любящих.

Если мы будем так поступать, нам перестанут верить, нам скажут народы:

— Вы умеете любить только издали. Вы лжете.

А мы ведь надеялись, что наша сила в правде. Мы хотели правдою победить силу. Если все еще хотим, то не будем лгать, ослаблять ложью правды нашей, силы побеждающей.

Немцы говорят: война за мир, за власть над миром,— и так и делают. А мы говорим: война за мир, за примирение, освобождение мира,— и нам следует делать так, как мы говорим. В слове «мир» немцы ставят точку на і. Неужели же все наше отличие от них только в том, что мы точки на і не ставим? На русском языке «мир» и «мір»[2] звучат одинаково: тем более нам нужно не языком, а сердцем отличить себя от наших врагов, сделать так, чтобы народы поняли, за что мы воюем, за власть над миром или за освобождение мира.

Начнем же это делать с евреев.

Но пусть не забывают народы угнетенные, что свободу может им дать только свободный русский народ.

Пусть не забывают евреи, что вопрос еврейский есть русский вопрос.

Публикацию подготовил Е. Левин

[2] Мір — общество, община.

А. Ф. Керенский

Народ и власть

1. Народ

Хрущевская «оттепель» в порабощенных диктаторами-коммунистами странах Восточной Европы вызвала взрыв ненависти к... русскому народу. Эта жгучая ненависть, как расплавленная лава, растекается по всему демократическому Западу и в особенности после вмешательства Кремля в гражданскую войну в Венгрии и после учиненной там советскими войсками чудовищной расправы.

Каждый русский честный человек и подлинный патриот, где бы он ни был — в самой России или в изгнании,— переживает муку венгерского народа, как свою собственную, и живет той же надеждой на освобождение родины от тоталитарного ига, как и его братья по проклятой доле, братья, которые, ослепленные отчаянием, яростно кричат: «долой русских палачей». А ведь эти «палачи» первые радовались бы освобождению, как предтече — своего собственного. Ведь не эти воображаемые палачи, а Мао Цзэдун и Тито поставили свой гриф под расправой с венграми. Ведь уничтожение коммунистической тирании в пограничной стране неизбежно вызвало бы детонацию и в Югославии.

Надо понять, наконец, что тоталитарный коммунизм,— а иным на практике коммунизм и быть не может,— единое раковое образование на теле всего человечества. Оно пронизывает одну страну за другой, как рак — один орган за другим в живом и борющемся с ядом теле человека.

●

Проклинать народ, сопротивляющийся неустанно коммунизму, значит, ставить знак равенства между палачом и его жертвой. Разве понадобилось бы вождям интернационального коммунизма держать десятилетиями страну в тисках неслыханного физического, политического, социального и духовного террора, если бы ненависть к тоталитарному насилию, воля к свободе русского народа были сломлены и мучимые с мучителями слились бы в одно,— оправдав в сердце своем все злодеяния и гнусности режима, ныне разоблаченные Хрущевым?

Нет! Не русский народ, миллионами принесенный в жертву грядущему торжеству «мировой революции», а свободный демократический мир сначала пел осанну великим насадителям совершенной «социальной демократии» в стране примитивных варваров, любящих жить под кнутом, без понятия о том, что же значит человеческая свобода. А потом, когда интернациональный коммунизм во всеоружии появился на мировой сцене,— не русский народ, а тот же просвещенный Запад превратил оберпалача Сталина в «обоготворенного» народом выразителя «русского империализма» и носителя исконной страсти «русских к мировому владычеству»...

●

Только пропитанные такими нелепыми легендами, некоторые корреспонденты руководящих иностранных газет послали трагикомические сообщения о том, как в Москве толпы народа, узнав о смерти Сталина, наполнили храмы и на коленях, в слезах, молили Бога об упокоении души «отца народа».

И это известие полетело на Запад как раз в то время, когда наследники «отца» обратились к своей партии с призывом не впадать «в смущение и панику» и старались разными поблажками смягчить ненависть страны к ком-тоталитарному строю...

Так началась знаменитая ныне политическая «оттепель», завершившаяся хрущевской посмертной казнью Сталина. «Обоготворенный отец народа» оказался профессиональным лгуном, обманщиком, подложных и пыточных дел мастером, насильником и убийцей. Свободный мир содрогнулся, но... взгляда своего на русский народ, над которым все эти манипуляции производились, не изменил: он остался «палачом» свободы.

Да и сам Хрущев в своем секретном обвинительном акте ни слова не сказал о народе. Он ни слова не сказал о том начальном времени диктатуры, когда первая, «героическая тройка» — Ленин, Троцкий, Дзержинский — выглаживали Россию каленым, по слову Троцкого, утюгом; когда — по приказу Ленина — в первый раз уничтожалось крестьянство, как охвостье уже истребленного в городах капиталистического класса; когда по его же, Ленина, приказу ограблялись и уничтожались церкви; сотнями расстреливались и тысячами ссылались продавцы «опиума народа», священнослужители. Когда заливали матросской кровью Кронштадт, как недавно Будапешт; когда больше года истребляли в центре России восставшее крестьянство; когда уничтожались все права рабочих союзов.

Хрущев не сказал о том, что за всю эту беспощадную расправу с народом Россия заплатила жутким голодом с людоедством и миллионами голодных смертей.

Хрущев не сказал, что после вызванной паникой в Кремле «передышкой» нэпа Сталин вернулся к маниакальной идее Ленина о капиталистическом черепе мужика и занялся истреблением ожившего за краткие годы нэпа экономически независимого крестьянства и под вывеской «коллективизации» организовал второе «монгольское нашествие» на деревню (слова Бухарина на «суде» перед казнью) через 700 лет после первого!

Он ни слова не сказал, как долгими годами вырывались в России с корнем все побеги независимой мысли в литературе, науке, искусстве; как и за что был перед самой второй войной истреблен казнями и ссылками весь высший командный состав...

Обо всех этих, и многих других, перед народом и Россией смертных грехах террористического строя, коего и он сам был и остается участником, Хрущев не говорил. Во всех расправах с народом Сталин остается для его наследников восхваляемым героем наряду с первоучителем-Лениным. Он становится преступником только тогда, когда расправляется со своими вчерашними помощниками и прислужниками.

●

Ибо, «следуя заветам Ленина, коммунистическая партия,— как гласит резолюция ЦК КПСС от 30 июня 1956 года,— направляет свой курс на индустриализацию страны, к коллективному земледелию и к осуществлению культурной революции. Выполняя эти великие задачи, советский народ и коммунистическая партия должны были преодолевать невообразимые трудности и препятствия... Сложность внутреннего и внешнего положения требовала железной дисциплины, неусыпной бдительности и самой строгой централизации руководства, что неизбежно отрицательно влияло на некоторые стороны развития демократии... И. В. Сталин вместе с другими вождями действенно боролся за осуществление заветов Ленина. Он был предан марксизму-ленинизму и, как теоретик и хороший организатор, возглавлял борьбу». Так это и было: Сталин, как верный и самый способный исполнитель «заветов Ленина», был беспощадным душителем свободы народа, крепким охранителем железной дисциплины в партийно-террористическом аппарате и незаменимым стратегом мирового коммунистического движения.

Объем власти Сталина, по этой резолюции, является пересказом одного из коренных «заветов» Ленина, а именно, что «Советский социалистический демократизм единоличию и диктатуре нисколько не противоречит; что волю класса иногда осуществляет диктатор, который иногда один больше сделает и часто более необходим» (Ленин В. И. Собр. соч., т. XVII, с. 89; изд. 1923 года).

●

Так неужели же его наследники, ясно сознавшие и роль его при жизни и значение ореола его имени во всем коммунистическом мире, после смерти решили ни с того, ни с сего надругаться над трупом их действительного вождя и учителя, ткнуть его ослиным копытом только для того

и только потому, что захотели в отместку за его невежливое с ними обращение посмертно над ним поиздеваться и реабилитировать несколько десятков партийных сановников, которых они же в свое время при Сталине всовывали в мясорубки Ягоды — Ежова — Берии?!

Очевидно, нет! Смягчение террористического режима началось за три года до позорящей и Сталина, и все «коллективное руководство» речи Хрущева; началось сейчас же после смерти Сталина; началось с паники среди кремлевских сидельцев.

Начавшись внутри самой перепуганной партии («коллективное руководство») с отказа от культа личности и ограждения безопасности и неприкосновенности членов ЦК — «оттепель» перекинулась на высшую военную и штатскую бюрократию (отказ от бессудных расправ); раскрыла концлагеря — сначала партийным, а потом и всем политическим пленникам; разрушила почти целиком всемогущий аппарат пытательной тайной полиции; полураскрепостила рабочих; повысила голодный паек государственным крепостным-колхозникам; утешила увеличением пенсии стариков и старух; притушила чуть-чуть цензорское рвение и т. д.

●

Знаток Советского Союза проф. Филипп Мозли полагает, что смягчение тоталитарного режима в России, хотя и шло навстречу «глубоко скрытым» чаяниям многих советских интеллигентов, произошло не под их «давлением», не по их «требованиям» — это случилось по доброй воле Кремля, по надобностям (как можно догадаться по осторожному тексту) его иностранной политики: смягчение внутренней политики должно было содействовать смягчению международных отношений («Foreign Affairs», октябрь, с. 82).

Однако такое толкование «оттепели» никак нельзя связать с «секретным» докладом Хрущева. Ибо как раз он нанес непоправимый удар по престижу советского правительства во всем культурном мире и парализовал «революционную» активность всех правоверных компартий во всей Европе и США. На самом же деле все случившееся после хрущевских цинических разоблачений несомненно доказывает одно: не добрая воля Кремля, преследуя свои международные интересы, случайно пошла навстречу глубоко скрытым чаяниям народа, а эта глубоко скрытая воля страны освободиться от жизни в терроре и нищенстве вынудила Хрущева сказать страшную Правду.

●

Ибо секретная речь Хрущева, предназначавшаяся только для партийцев, стала с молниеносной быстротой достоянием тысяч и тысяч. Она легализовала резко отрицательное отношение к порядкам, существовавшим при Сталине, легализовала открытый разговор на эту тему,— свидетельствовал «советский» профессор, приезжавший этим летом за границу («Соц. Вестник», июнь 56 г.). Втихомолку разговаривали чуть ли не со дня сталинской смерти, но «с оглядкой». Теперь громко заговорила Москва, заговорила за ней вся Россия.

«Казалось,— пишет сотрудница лондонского Би-би-си, дважды приезжавшая в Россию и по-русски немного говорящая,— люди просто не могут не говорить, как будто им нужно все рассказать о себе, кто они, что с ними случилось. Их рассказы о страданиях во время войны и о том, что означает слово террор,— заливали меня ужасающим потоком трагедий. А рассказывая их, люди не верили, что человек, сам не испытавший ими пережитого, может хоть немного понять, что они говорят... О будущем они говорят: да, все может пойти лучше, если не будет войны. И о чем бы ни шел разговор с иностранцами, они все говорят о своей потребности мира. Они хотят смягчения международного напряжения уже потому только, что угроза войны — оправдание террора...» («Листнер», 9 авг. 56 г., ББС — Лондон).

Да, у русских людей очень сильны усталость от пережитых ужасов и желание отдохнуть, пожить мирной жизнью. Именно потому — «весь мир работников науки и литературы единодушен: ни в коем случае нельзя допустить ни военных авантюр против Запада, ни возвращения сталинского террористического режима... Если кто-нибудь сделает попытку повернуть курс назад ко времени Сталина, он будет иметь против себя не только всю интеллигенцию, не только огромную интеллигенцию техническую, но и офицерство, рабочих и многих коммунистов. Наиболее будирующим элементом, кроме «возвращенных» (из концлагерей) и их близких, являются студенты и младший командный состав армии» («Соц. Вестник», июнь 1956 г.).

Я привел только два свидетельства — их можно множить до бесконечности,— чем живут, что чувствуют и о чем думают сейчас живые русские люди, а не выдуманные «русские палачи».

Вся интеллигенция — академическая, чиновная, техническая, военная, молодое командование и студенчество, рабочие, а за всеми ними затихшее, как дубовый бор перед бурей, изнасилованное, как никто, крестьянство — вся думающая Россия, без сговора, еще без возможности политически сплотиться — едины в общей воле к освобождению. По-старому оставаться не может, «все надо менять».

●

Вот образ современной России, России новых поколений, выпестованных в тенетах коммунистического и террористического изуверства и это изуверство отринувших!

И эта Россия завтрашнего дня будет строить новое государство и новый склад отношений с внешним миром.

И тогда исцелится весь мир от охватившего его снова безумия!

2. Власть

Какую основную цель преследует «советское правительство», т. е. коммунистическая тоталитарная диктатура, все тридцать девять лет своего владычества в России?

Такой вопрос многим покажется странным, даже неуместным: государственная власть по самой природе своей, по самому своему назначению есть верховная власть в государстве, блюдущая его интересы, охраняющая его целостность и независимость, пекущаяся о благосостоянии, о благе всего населения. Конечно, любое правительство, служа государству, может жестоко ошибаться — и ошибается — в своем понимании интересов страны. Отказываясь же от самого своего долга служить государству — и только ему — власть, распоряжающаяся страной, является чем угодно, но не государственной властью.

Вожди коммунистической диктатуры признавали ли — хоть на одно мгновение,— благо России или Сов. Союза верховной и единственной целью своего пребывания у власти? — Никогда.

●

В конце 1915 года в России — и на фронте и в тылу — уже начало нарастать оппозиционное и революционное настроение. И в ноябре этого года Ленин писал: «Освобождением буржуазии России от царизма, от земельной власти помещиков пролетариат воспользуется немедленно не для помощи зажиточным крестьянам в их борьбе с сельскими рабочими (?), а — для совершения социальной революции в союзе с пролетариатом Европы» («Социал-демократ», № 48, Женева)...

●

Во имя этой «пролетарской мировой революции» Россия была предана на растерзание Германии; едва родившаяся на обломках взорвавшейся монархии демократия растоптана; города и деревни разграблены; несчитанные тысячи людей всех классов и состояний первый раз попали под раскаленный утюг террора...

Крестьянская, самая отсталая,— по слову Ленина,— страна в Европе была превращена в «базу для авангарда» той пролетарской социальной революции, которая,— если не сегодня, так завтра,— должна была обязательно начаться в передовых индустриальных странах и в первую голову — в Германии и Англии.

С тех самых «октябрьских» дней и доныне все интересы и самое существование переделанной в «базу» России подчинены единой, чуждой ей и губительной для нее, верховной цели — торжеству коммунизма.

Однако сумасшедшая уверенность ленинского Кремля в том, что в заключение первой войны западный пролетариат молниеносно разгромит «капиталистическую» Европу,— сразу разбилась об обывательскую косность европейского рабочего класса и о «предательство» его вождей, «купленных» подачками капиталистов. Да и сама «база» давала все новые трещины (гражданская война, паралич индустрии, крестьянское сопротивление, голод...).

●

«Базу» удалось спасти и укрепить недолгой передышкой — нэпом. А для уничтожения буржуазной заразы внутри рабочего класса индустриальных стран, для возрождения революционной энергии западного пролетариата было решено,— на Втором и Третьем конгрессах Коминтерна, в 1920 и 21 гг.,— подрубить самые корни политической и социальной мощи капитализма вне Европы и Америки.

Ибо,— гласят принятые Вторым конгрессом тезисы Ленина,— «европейский капитализм черпает свою силу главным образом не из промышленных европейских стран, а из своих колониальных владений. Сверхприбыль, получаемая с колоний, является главным источником средств современного капитализма в Европе. Рабочему классу удастся только тогда свергнуть капиталистический строй, когда этот источник иссякнет... Путем сверхэксплуатации населения колоний европейский капитализм в состоянии предоставить целый ряд подачек-компенсаций рабочей аристократии в Европе... Следовательно, Ком. Интернационал должен расширить сферу своей деятельности. Ком. Интернационал должен находиться в тесном контакте с теми революционными силами, которые в настоящий момент принимают участие в деле свержения империализма в политически и экономически угнетенных странах. Для полного успеха мировой революции необходимо совместное действие этих двух сил»...

«Отделение колоний и пролетарская революция у себя дома свергнет капиталистический строй в Европе... Революционное движение в Индии и других колониях,— говорит резолюция Третьего конгресса (21 г.), — является ныне такой же составной частью мировой революции, как и восстание пролетариата в капиталистических странах старого и нового Света».

Так тридцать шесть лет тому назад был утвержден в помощь западному «пролетариату» — восточный вариант мировой революции.

●

Когда же этот бумажный вариант стал воплощаться в жизнь и Коминтерн встал твердой ногой в Китае, Сталин в «Правде» 4 июля 1925 г. во всеобщее сведение объявил, перефразируя конгрес-

А. Ф. Керенский на Галицийском фронте. 7-я действующая армия. Бугач, 13(26) мая 1917 года. Фото Музея Революции СССР

совые резолюции, новый развернутый план уничтожения «капитализма». «Колониальные страны есть основной тыл империализма. Революционизирование этого тыла не может не подорвать империализма не только в том смысле, что империализм будет оставлен без тыла, но и в том смысле, что революционизированный Восток должен дать решительный толчок к обострению революционного кризиса на Западе. *Атакованный с двух сторон* — и с тыла и с фронта — *империализм должен будет признать себя обреченным на гибель*».

Теперь на наших глазах «революционизированный тыл» исполняет как будто превосходно поставленную ему в 1921 году задачу.

●

Конечно, Коминтерну и Кремлю изрядно помогла вторая война. Но ведь она сама входила в развернутый план завершения незавершенного — после первой войны — «дела Ленина»!

Доказывать здесь этого не надо. Всякий, кто хоть сколько-нибудь следил в годы «меж двух войн» за деяниями и писаниями всех столпов Коминтерна, знает, что не только наши сталины, но и все торезы и тольятти твердо усвоили «гениальную» мысль Ленина о том, что современные тотальные войны лучшее орудие для ускорения мировой революции. Эти войны — «повивальные бабки», как сказал Сталин, этой «революции», рождающейся в потоках крови и в вихре ненависти...

●

Недавно я прочел в «Соц. Вестнике» (сент. 56 г.) довольно неожиданную именно в этом органе, но давно очевидную для меня истину: «пакт с Гитлером был агрессией против мирового капитализма».

Но ведь «спаянный кровью» союз с Гитлером был только последним шагом к предсказанной Сталиным «новой волне войн и революций», волне, долженствовавшей вынести на своем гребне все человечество на новый блаженный материк, ввести в новую эру — «эру коммунизма». Как только подули предвоенные ветры, как только капиталистический мир стал терять равновесие — экономическое (биржевой крах и соц. кризис в США), политическое (Гитлер) и военное (маньчжурский «инцидент» и Абиссиния), так в России пошла насмарку передышка нэпа, пришла новая волна

террора: выкорчевывались все очаги наличной и возможной оппозиции в деревнях, на заводах, в армии, среди интеллигенции, внутри самой правящей партии...

Страна застыла в ужасе ежовщины!

Зато расшатавшаяся за короткое время нэповской передышки «база» была отремонтирована и мобилизована.

●

А в это страшное для России время свободный мир заполнялся сверху донизу платными агентами и добровольными энтузиастами. Они упорно и успешно разлагали и усыпляли свободную демократию соблазнительными призывами к «народному фронту», к «общей борьбе с фашизмом», к «защите свободы и демократии».

Коммунизм внешне и временно «отказался от своего идейного существования» (Молотов и Каганович могли бы вспомнить, откуда я взял эти слова). А сам Сталин, подавая пример революционного самоотречения, «предал,— как кричал левый Запад,— пролетарскую мировую революцию Ленина и Троцкого»; объявил невинный «социализм в одной стране» и даже, перечеркнув писания Покровского, издал «патриотический» учебник русской истории!..

Нажитый на Западе Сталиным — под слезы и муки истязуемого дома народа,— авторитет был так велик, что даже и союз с Гитлером мог только на мгновенье поколебать его... Как только германские полчища ворвались в Россию, вчерашнее «предательство демократии» превратилось в «мудрое, кутузовское отступление под стены Москвы» для того, чтобы собраться с силами и броситься спасать свободу и демократию. А когда гитлеровская рать покатилась назад, Сталин был признан «гениальным полководцем» и стал членом «Великой Тройки», взявшей на себя задачу переустройства мира на твердых началах демократических принципов — свободы, права и справедливости. Этот новый совершенный порядок на всем Востоке Европы должен был по решению всей Тройки — Рузвельта, Сталина и Черчилля — установить... Сталин.

●

Цель была достигнута! Огромная часть Старого Света оказалась в руках Коминтерна и Кремля. Недаром еще перед второй войной коммунистические вожди Западной Европы стали скапливаться в Москве и там готовиться к послевоенной миссии у себя на разных родинах[1].

Теперь, после победы, они все на самолетах помчались домой занимать там предназначенные им посты или во главе правительств «народных демократий», или в руководстве подпольными, «патриотическими» движениями против фашистских и нацистских армий и штатных оккупантов.

●

Так закончилась двадцатипятилетняя (1921—46) умная и ловкая подготовка к завершению дела Маркса — Ленина. Оба фронта — и западный и восточный — были готовы. Вступление мира в «эру коммунизма» было объявлено Молотовым в «октябрьскую годовщину», в 1946 году.

Провозглашая эту новую эру, Молотов знал, что народ русский не станет защищать коммунизма,— как сказал Сталин вскоре после вторжения гитлеровских войск одному знатному иностранцу, а Молотов знал, что не только для надобностей заграничной пропаганды, но и для того, чтобы вероломно обмануть народ и толкнуть его на бесконечные жертвы во имя «вечной России» (слова Сталина), советское правительство на время «перестало быть коммунистическим в своих действиях и мероприятиях». Он знал — и теперь непоколебимый «сталинист»,— что только таким «патриотическим» маскарадом, да еще и с помощью свободного мира, сохранила свою власть ком. диктатура внутри России и спасла вне России «огромный резервуар коммунистических кадров для... решительного наступления против мирового капитала».

●

И как только кончилась вторая война, решительное наступление началось. Мир разделился на два вооруженных атомными и водородными бомбами лагеря с двумя центрами — в Вашингтоне и Москве. Единый мировой рынок тоже распался — на два. И корни мощи капиталистического империализма, как писалось в резолюции 35 лет тому назад, действительно теперь подрублены в колониальных странах.

С безумной щедростью Кремль выбрасывает миллиарды, выжатые из нищенского народа, на скорейшее оснащение московско-пекинского блока военной и индустриальной техникой. «Хрущев и Булганин,— пишет председатель французской социалистической делегации, побывавший этим летом в России,— все внимание сосредоточили на тяжелой промышленности, главным образом, *для выполнения контрактов по оборудованию Китая и «народных республик»* (кавычки автора). Капиталовложение в тяжелую промышленность с 53,3 проц. в 1954 г. поднялось до 60 проц., а вложение в легкую промышленность с 8,3 проц. в 54 г. упало в 55 г. до 4,8 (Андре Филипп, «Нью Лидер», 1 окт. 56 г.).

В иностранное печати передавалась суть наблюдений французского корреспондента, недавно побывавшего в Китае. «То, что он сообщает,— говорится в «Соц. Вест.» (сент. 1956 г.),— о развитии китайской промышленности сейчас, дает чрезвычайно внушительную картину всей обдуманности, це-

[1] Это хорошо описано в воспоминаниях испанских коммун. генералов, после победы Франко засевших в бест в Москве.

леустремленности и реальности гигантского усилия ускорить индустриализацию страны с 600 миллионами населения. Около 170 гигантских промышленных предприятий построено там в короткий срок (среди них ни одного для легкой промышленности.— *А. К.*)...

Все они построены при помощи новейших и очень хороших машин советского производства по планам, разработанным советскими инженерами и техниками, под руководством советских, польских и чехословацких инженеров и инструкторов».

А для создания тоже гигантской — по размерам стран — тяжелой промышленности в страны «народной демократии» брошены еще новые сотни миллиардов, выжатых из российского населения, главным образом из ныне «пролетаризируемого» колхозного крестьянства. И в самом Советском Союзе «государственная власть» не жалеет все новых и новых миллиардов на стройку, развитие и усовершенствование всяких заводов и лабораторий для выработки современного сверхистребительного оружия всех родов.

Вся эта безумная растрата богатств России пойдет прахом!..

●

Уже после своей расправы с устрашающей население тенью Сталина Хрущев, во время идеологической дискуссии с французской социалистической делегацией, говорил: «Вы нас ни в чем не переубедите. Сталин был великий человек, несмотря на его отвратительные преступления. Теперь новые люди критикуют и исправляют его способы действий, но не его доктрину. Мы делаем иногда безрассудства, даже совершаем серьезные преступления, но основы наших действий здоровы» («Нью Лидер», 8 окт. 56 г.).

Все эти рацеи — пустые, хлестаковские фразы! Они никак не подействовали на французских социалистов, которые увидели сами русскую действительность. И тот же Андре Филипп пишет: «Теперь (в России.— *А. К.*) есть много коммунистов, даже на высоких постах, которые только на словах, номинально, принимают марксову доктрину. И что еще важнее, поднялся новый класс техников, который вовсе не интересуется коммунизмом и лойялен власти только потому, что может развивать свои возможности, развивать производство на пользу народных масс, на службу которым он отдал свою жизнь».

Вот эти не-коммунистические коммунисты и могущественная, незаменимая в научной, военной, индустриальной и хозяйственной жизни техническая интеллигенция, опираясь на настроения народных масс, и вынудили Кремль устами Хрущева разоблачить все отвратительное содержание «доктрины Сталина» (Ленина тож), т. е. великую преступность перед Россией и народом всех «здоровых основ» деятельности коммунистической тирании.

●

Со дня партийной паники после смерти Сталина Кремль лихорадочно искал и ищет: какими безопасными для себя уступками можно сберечь власть в своих руках — в России, до победы «эры коммунизма» — вне России.

Кремль знал, что такое же отвращение к «доктрине Сталина» нарастает и в «народных демократиях», где оно усугубляется еще и чувством национального порабощения. А надо было во что бы то ни стало сохранить в Европе все нужные силы для приближающейся фронтальной — в помощь обходному движению в Азии — атаке на разделившийся на «ся» капитализм. Отсюда — знаменитая поездка Булганина и Хрущева в Белград для примирения с югославским коммунистическим, тоталитарным диктатором.

Надо помнить, что «триумфальное» возвращение Тито в Москву как победителя было устроено Кремлем. Оно было сигналом коммунистическим вождям в странах «народной демократии». Теперь они могут освободиться от своих сотоварищей, слишком упрямых «сталинистов», и ввести у себя титовский «независимый от Москвы» коммунизм.

●

Эта операция перегруппировки сил внутри правящей партии в Польше прошла вполне пока благополучно.

Но ненависть к коммунистическому режиму и к «русскому игу» была так сильна в пограничных с Советским Союзом странах, что в Венгрии только что взявшие власть «титоисты» были сметены жесточайшим народным восстанием против всякого коммунизма.

Венгрия доказала, что в политике доказать возможность квадратуры круга тоже невозможно, как и в математике: сочетать видимость свободы с тоталитарной сущностью невозможно.

Хрущевская речь о Сталине и позорная расправа с венграми разложили до конца коммунистические партии в Европе и Америке; уничтожили навсегда европейский фронт «мировой революции», так удачно созданный Сталиным, организатором «свободной демократии» в отданных ему в удел странах.

●

Остался замышлявшийся только в помощь западному пролетариату фронт в Азии. Но там его сила и авторитет опираются исключительно на освободительные и национальные чаяния народов, в своем подавляющем большинстве непроницаемых для какой-либо коммунистической идеологии.

●

Разгром, хоть и на кратчайший срок, коммунизма в Венгрии может, а м. б., и должен, восстановить или, точнее, установить единство действий титоистов и сталинистов во всех странах Восточной

Европы. Но эта Европа, вслед за Россией, навсегда потеряны для «пролетарской мировой революции».

Эта проклятая идея оказалась, как и должно было случиться, бредом изуверов и фанатиков, уверенных в том, что безграничное насилие над свободой, волей и совестью человека дает им неограниченную над ним власть! Нет!

По марксову учению, всякий господствующий в данную историческую эпоху класс, по неизменному закону диалектического развития человеческого общества, выделяет из своего классового организма новый класс, предназначенный стать могильщиком своего родителя.

Так вот! Могильщиком «бесклассовой» коммунистической диктатуры в бесклассовой, по давнему декрету Сталина, России — будет не новый класс, а вечная, неискоренимая потребность и воля человека — жить в свободе, праве и правде.

●

Еще одно.— Уходя в небытие, коммунистическая тирания оставляет России страшное наследство. За него не она будет расплачиваться, а русский народ.

Исстрадавшиеся и измученные народные массы в коммунистических странах, за рубежом Советского Союза, не ведая правды о судьбах нашего народа под таким же игом, как у них, ставят знак равенства между истязателями и истязуемыми у нас. Они праведное и законное отвращение к коммун. диктатуре у себя дома превращают в ненависть к русскому народу, почитая его прилежным соучастником всех кремлевских злодеяний... Как могло случиться такое недоразумение, недоразумение трагическое не только для судеб России, но и для всего свободного мира?

Оно случилось потому, что́ на Западе одни по возрасту своему не знают, а другие вычеркнули из своей памяти то, что знали и даже видели.

Весь мир видел, как сорок лет тому назад, в тягчайшую для нее первую мировую войну, Россия превратилась в самое свободное, по признанию самого Ленина, государство в Европе. Видели, как эта — рожденная на благо всего мира свобода была растоптана и уничтожена.

Коммунистический строй в России зачался в союзе Ленина и его интернациональных сотоварищей с императорской Германией. Он начался разгромом всего накопленного веками достояния России и беспощадным террором, уничтожением Учредительного собрания и двухлетней открытой гражданской войной.

Террористическим ужасом и голодом открытое физическое сопротивление города и деревни было сломлено. Но дух сопротивления не был уничтожен. Ибо с тех пор и до смерти Сталина тоталитарная комм. диктатура жила истреблением в стране всех, без единого исключения, гражданских и политических свобод, вечной беспощадной борьбой с крестьянством, интеллигенцией, с рабочими — со всем духовно живым.

Все наветы и клевета на наш народ были бы оправданы только при одном условии, обязательном для всякого честного человека, когда он судит свой или чужой народ. Народ отвечает только за свое правительство, т. е. за правительство, созданное его свободной волей или, по меньшей мере, признающее существование в государстве свободного общественного мнения, опирающегося на незыблемый правопорядок. Этого нет в Советском Союзе, и именно этого порядка сейчас добиваются новые «советские» поколения.

И если сейчас народы в «народных демократиях» начинают освобождаться от ига своих коммунистов, то не только потому, что сильна их воля к свободе, но и потому, что под нарастающим давлением очнувшегося от «гипноза страха» своего собственного народа раскалывается, разлагается и слабеет диктатура в Кремле.

Как никогда, нужно помнить теперь: кто не борется за чужую свободу — предает и свою. Нужно крепко помнить: борьба между свободой и коммунистическим рабством — не есть борьба между народами, между отдельными — «праведными» и «грешными» — государствами. Нет! Борьба идет между двумя непримиримыми «путями жизни» — жизни в свободе и жизни в рабстве, рабстве не только физическом, но и духовном. Тоталитарное ярмо — фашистское или коммунистическое — одинаково душит всякого человека, и коммунистическая власть одинаково чужда всякому народу.

Повторяю: за поношения русского народа ни один русский человек не осудит исстрадавшихся и в неведении о правде русской пребывающих народных толп, идущих сейчас в отчаянии под штыки чужих солдат.

Но те правители свободных стран и руководители общественного мнения на Западе, которые знают, убедившись на опыте последнего десятилетия, что судьбы Запада так же связаны с судьбами России, как судьба России — с Западом, должны понять, что между режимом и народом в России — пропасть! Что там нарастают новые творческие силы свободы и человечности. К ним они должны обращаться.

Не на эмоциях сегодняшнего дня, не на сказках, злые чувства разжигающих, должна сейчас строиться «русская политика» Запада, а на очевидной действительности, эти легенды разрушающей; на предвидении завтрашнего дня и на учете тех неизменных исторических факторов, пренебрежение которыми дважды вело победителей в тупик.

Надо понять совсем простую истину: ненависть родит ненависть, и в ненависти погибнет человеческая свобода — всюду.

Но как ненависть родит ненависть, так любовь родит любовь, и только любовь даст людям мир и свободу в правде и справедливости.

21 ноября 56 г.
Станфорд

Публикацию подготовила Е. Белоконь

Дискуссии

Андрей Плахов

Легкость самообмана

Есть много описаний феномена постмодернизма. Мне лично импонирует одно. На станцию прибывают составы, нагруженные всякой всячиной. И не разгружаются. Происходит затоваривание, но хуже того — происходит остановка времени. Мы ощущаем параллельное существование разных времен. Рядом скапливаются грузы, меченные еще кровавыми ярлыками военного коммунизма и сплошной коллективизации, фронтовые поставки, немецкие трофейные поступления, американские продукты по ленд-лизу... И тут же — атомные реакторы, наше предназначенное на экспорт сырье, американская, опять же, пшеница, оружие для Афганистана...

Нам, живущим вот уж которое десятилетие в экстремальных хозяйственных условиях, подобную картину несложно вообразить. По иным причинам, но она легко представима и в обществе потребления (которое давно пора бы уже писать без кавычек). Там затоваривание имеет, разумеется, более высокое качество. А может быть, оно, затоваривание, вообще скорее метафорично. Тем проще перемоделировать его в «бесплатную» сферу культуры.

Первым постмодернистом, между прочим, величают Хоуарда Хью. Отнюдь не художника, не кинематографиста, но — авиатора. Он облетел еще в 30-е годы весь мир с запада на восток, отчаянно пытаясь быть в одно и то же (поясное) время во всех точках земного шара, всегда поспевать к обеду и употреблять ежедневно одну и ту же пищу. Хью закончил свою жизнь добровольным отшельником в башне гостиницы Лас-Вегаса за просмотром одних и тех же старых кинолент. Абсолютная скорость делает человека абсолютно неподвижным. Как и возможность путешествовать по телевизору, которая съедает всякую протяженность, делает неразличимыми реальность и фикцию, пространство и время, прогресс и регресс, рай и ад.

Открытие принципа относительности времени, как и расщепление атома, уже пытались экстраполировать на искусство. Но связывали новое научное знание, технический прогресс как раз-таки с модернизмом и его первой ласточкой — авангардом начала века. Крайние ветви авангарда оборвались еще до второй мировой войны, последние осыпались на исходе 60-х годов под ветрами молодежной контркультуры. А то, что было живого, обнаружило тяготение к стволу общекультурной традиции. Круг оказался замкнут, путь от авангардистского изыска к респектабельной «новой классике» XX века пройден до конца.

●

Возникновение постмодернизма как преобладающей культурной ситуации 70—80-х годов можно рассматривать по-разному. Соблазнительно легкий путь предлагает Александр Митта. Даже странно, как человек, явно эрудированный в музыке и пластических искусствах, позволяет себе ринуться в плен самообмана, когда речь заходит о его прямой профессии — кинематографе. Митта полагает, что присоединив к модернизму приставку пост-, он в миг освобождает искусство от порочных элитарных тенденций. Само собой понятно, главным персонажем при этом становится американский кинематограф и по-

рожденые им «чудесные дети» — Спилберг, Лукас, Коппола.

Здесь есть видимость логики. И тот, и другой, и третий действительно начинали в сфере авторского кино, рассчитанного на интеллигентную публику. В дальнейшем каждый нашел свою формулу коммерческого суперзрелища — формулу многосоставную, в которую вошли столь любимые Миттой социальные, жанровые, а также интеллектуально-стилевые стереотипы.

Ключом к кинематографу Спилберга могут послужить слова Клода Лелуша: «Думаю, Годар дошел до широкого зрителя через Спилберга. Я всегда говорил, что Годар много значит для других режиссеров, а не для публики. Это фабрикант, чья продукция нужна другим фабрикантам. И мне в Спилберге больше всего нравится Годар».

А что в свое время, в пору триумфа «Мужчины и женщины», показалось столь привлекательно в самом Лелуше? Да то же самое: этому талантливому ремесленнику удалось адаптировать для широкой публики авангардные приемы Антониони и Годара, переплавив их в жарком огне мелодрамы. Удалось на короткое время одурачить и высоколобую критику, хотя уже спустя несколько лет в публикуемом «Кайе дю синема» словаре деятелей французского кино мы читаем рядом с именем Лелуша: «Позор профессии — это он».

С этим можно спорить либо соглашаться. Лелуш, однако, имеет такое же отношение к возникновению постмодернизма, как и Спилберг, и вся та ветвь голливудского кино, которая пленяет Митту. То есть никакого.

Отдельно о Голливуде. Он со своими молодыми легендами и колоссальной энергетикой стал, в свою очередь, источником вдохновения для многих европейских «новых волн», многих режиссеров — от Трюффо до Вендерса, нынешнего кумира постмодернистов. Но сам по себе Голливуд в своем лоне не мог родить постмодернизма, так же как не произвел на свет его предшественника — модернизма. Американский киноавангард — совершенно особое, параллельное явление, которое ничуть не изменило замкнутого характера основных голливудских структур. Достаточно привести в пример последние американские достижения, превознесенные фестивальной конъюнктурой,— «Человек дождя» и «Секс, ложь и видео». Первый настолько перенасыщен пресловутыми стереотипами, что не знаешь куда деваться. Второй сделан поизящнее, с вкраплением «вендерсовских» секвенций, но в сущности это неплохой психологический телеспектакль, не более.

Если Митта называет постмодернистской ту критику, которая уподобилась рекламе «универсальных» фильмов, и без нее запрограммированных на успех, то тогда конечно. Если нет, решусь утверждать, что никакой отдельно взятой постмодернистской критики (не путать с общей философией и теорией искусства) в западном кино не существует. И попрежнему в критической иерархии ценностей выше других стоят Брессон, Тарковский, Ромер, Ангелопулос, Кесьлёвский, еще несколько имен, хотя все они тяготеют к классической манере и постмодернистами не числятся.

Есть, правда, относительно новое критическое направление, представленное, в частности, некоторыми обозревателями французской газеты «Либерасьон» или немецкой «Зюддойче цайтунг». Но и оно плохо согласуется с тем, что пишет Митта, полагая, будто новая критика более объективна, реалистична и связана с жизнью общества, с его социальными проблемами. В сущности все обстоит как раз наоборот. Отрекаясь на словах от греха элитарности, упомянутые критики настаивают на том, что вся высшая ценность заключена в непрофессиональном мнении, что критика — лишь поле для продуцирования произвольных зрительных фантазий. Исчезает аналитический, исторический подход, не учитываются экономические условия и духовный контекст возникновения того или иного фильма — все то, что блистательно присутствовало у Паулин Кэйл и других американских критиков социального направления. Размываются при этом и основы структуралистской критики, остается чистейший субъективизм, на другом витке возрождается та же элитарность.

Критика такого рода в попытках адекватно воспроизводить структуры самого кинематографа приобретает, возможно, новую эссеистскую спонтанность, но теряет нечто не менее существенное.

Впрочем, бог с ней, с критикой. Хотелось бы ответить на другой вопрос. Где же все-таки обитает в кино этот причудливый и модный зверь, называемый постмодернизмом, и каковы его родовые приметы, его экранная генеалогия? Наша отечественная критика, которую Митта считает модернистски ориентированной (с чего бы это?), момент перерождения одного в другое упустила, увлеченная идеологическими схватками. Сначала на Западе, подобно призраку коммунизма, бродили «две культуры» — кино идейное (очень противоречивое, но все же иной раз прогрессивное) и кино коммерческое, с жирным знаком минус. Затем стало происходить то, что не очень уклюже было названо «диффузией». Дальше — тишина.

Потом откуда-то взялся «сумасшедший принц Фасбиндер», и выяснилось, что он уже «пост». Пост — что? Пост — чего? На Фасбиндере удобно строить модели, особенно если накладывать две-три наиболее известные его картины на монументальные сооружения позднего Висконти. И там, и здесь — история, особенно немецкая история, сквозь которую обильно прорастают мифологические пласты. И там, и здесь — декаданс культуры, ее агония в эпицентре исторических бурь. И там, и здесь — мелодрама человеческих страстей и судеб как транскрипция глобальных процессов. Разница в том, что Висконти находится внутри и самого процесса, и его эстетики — Фасбиндер же, рожденный в 1946 году на руинах культуры, творит ее «наивный» археологический музей.

Идея кладбища, музея, идея «археологической вертикали» (французский философ Мишель Фуко) — важнейшая для постмодернистского сознания. И Фасбиндер, конечно же, имеет к нему непосредственное касательство, как и другие странные безумцы, «аутсайдеры» истории культуры — маркиз де Сад, например. Но если говорить о новой эстетике как таковой, ни Фасбиндер, ни Херцог, ни кто другой не является ее ключевой фигурой. В ней вообще не предусмотрены ключевые фигуры. Они остались в прошлом — вместе с приливами и отливами «новых волн», борьбой «поэзии» и «прозы», «авангарда» и «масскульта», «элитарного» и «популярного». Для того чтобы прийти к состоянию желанного равновесия, необходимо было изжить эти противоречия в самом хребте культуры. Что и проделала старушка Европа в лице (если оставаться в рамках кино) Висконти и Бунюэля, Бергмана и Трюффо.

Зачатки постмодернизма можно обнаружить в итальянском кинематографе — в поздних фильмах Пазолини или у Марко Феррери, неутомимого визионера и мрачного пророка цивилизации. Но все же он, как и Пазолини (и даже в известной мере Фасбиндер), остается лириком, поэтом, акцентуированной индивидуальностью; игра культурными смыслами для него скорее метафорична и заключает в себе изрядную долю саморефлексии. Итальянское кино долго питалось живыми соками традиции, потом ностальгическими воспоминаниями, и только, пожалуй, в фильмах Нанни Моретти открылся иной тип художественного восприятия, который можно назвать пост-историческим: спокойный апокалипсис.

Появления этого типа скорее всего следовало ожидать во Франции, однако ему было крайне трудно прорваться сквозь эстетическое оледенение, которое на долгие годы сковало энергию «новой волны». Но вот является Лео Каракс, «энфан террибль» молодой французской режиссуры. Для него опыт старших коллег — на первый взгляд лишь отчужденный от эмоций набор стереотипов, которыми можно манипулировать с непосредственностью компьютера, с автоматизмом и безграничностью его культурной памяти. Но это как раз и означает, что интеллектуально-эстетическое обоснование жизни перешло на уровень инстинкта, обретенной новой спонтанности.

И все же для выявления истоков кинематографического постмодернизма следовало бы пересечь Ла-Манш и пере-

нестись из континентальной Европы в Британию, в ее столицу Лондон, застигнув его еще в разгаре «безумных и эксцентричных» 60-х годов. В эту пору «британский стиль» становится господствующим не только в молодежной контркультуре, но и в гораздо более широком гуманитарном спектре. Беспрецедентная слава «Битлз» стирает языковые, сословные, возрастные границы, постепенно втягивая в свою орбиту массы вместе с их «элитой». Последняя обретает свою новую Мекку в «свингующем» Лондоне, столице мини-юбок, биг-бита и поп-искусства. Сюда едут снимать свои фильмы Антониони, Кубрик, Трюффо, молодой Полянский.

Как раз Полянский с его модернистским воспитанием и с его чуткостью к коммерческой конъюнктуре мог сделать важный шаг в сторону постмодернизма. Но ситуация для этого еще не созрела. Она созрела тогда, когда уже в 70-е годы полностью видоизменилась вся аудиовизуальная структура массового восприятия, вобрав в себя шоковую эстетику телерекламы и видеоклипа, ритмы электронного рока и электронного монтажа, квадрофонию «долби», детскую изощренность компьютерных игр. Новая тотальная культура получила название дигитальной. Она и стала основой вторжения постмодернизма (к тому времени основательно захватившего архитектуру и живопись) в кинематограф.

На обложке английского журнала «Скрин» (1987, № 3) мы видим столкнувшиеся лбами две эпохи в лице Мика Джаггера и Дэвида Боуи. Обе рок-звезды снялись в видеошоу «Танцуя на улицах». В этом же номере дискутируется значение музыкальных видеоклипов в постмодернистском мире. Но ведь и сам принцип видеоклипа опирается на совершенно иной тип художественной экспозиции, чем тот, что преобладал в 60-е годы.

Джаггер — давний лидер группы «Роллинг стоунз» — вот уже почти четверть века старается быть символом мужского эротизма, самовыражается изо всех сил и не меняет своего имиджа. Боуи же, вышедший на эстраду на десять лет позже, выступает то как получеловек-полусобака в сопровождении двух карлиц, то как «человек-слон», то как бесполый пришелец-инопланетянин. Он представал и электронным магом, и новоявленным апологетом дендизма в духе Оскара Уайльда, и страдающим от угрозы состариться вампиром. На смену импровизации и самовыражению приходит тасовка экстравагантных масок, виртуозное сочетание стилей — от классического до кича.

Большой кинематограф по-своему интерпретировал эти деформации. Поначалу эстетическая агрессивность казалась неотъемлемой чертой нового художественного мышления, нашедшего свой апофеоз в «Заводном апельсине» Кубрика — одном из центральных кинопроизведений 70-х годов. Цвето-музыкальная энергия переполняет «Кабаре» Боба Фосса. Маньеризм и живописное барокко новой, более острой гранью поворачиваются даже у Феллини в «Казанове», у того же Кубрика в «Барри Линдоне». Но то были лишь интуитивные реакции крупных мастеров на изменение стиля времени. Сам стиль в его клеточной органике довелось сформировать новому поколению главным образом британской режиссуры — Стивену Фрирзу и Дереку Джармену, Питеру Гринуэю и Теренсу Дэвису... Список можно продолжить, добавив к нему и «независимого» американца Джима Джармуша, и еще кое-кого. Так или иначе, не вызывает сомнений, что именно постмодернистская Британия стала землей обетованной, на которой расцвели невиданные прежде гибриды — экзотические цветы.

Причина — особое положение британской культуры, ставшей с середины 60-х годов транзитной (географической и языковой) зоной между европейским авангардом и заокеанским шоу-бизнесом. Именно эта зона оказалась наиболее плодотворной для ростков того нового, что принесли 70-е годы в сферу аудиовизуальных искусств. К тому же новое получило финансовую поддержку влиятельного 4-го канала Британского телевидения.

Это новое было оппозиционно по отношению и к «чистому» авангарду, и к коммерциализированному авангарду (в духе

Кена Рассела), и к ретроконсерватизму, и к самовыражению протестующей молодежи. Но — спокойно, пожалуй, даже безразлично оппозиционно. Оно ничего не отвергало с гневом, а, напротив, охотно вбирало в себя, ставило в общий безличный контекст. В нем находилось место для мифа и реальности, историзма и футурологии, насилия и сладкой сентиментальной грезы, панк-культуры и классицизма, иронии и эротики, декоративности и натурализма, безобразного и прекрасного, как затихший мир.

«Поэтому постмодернизм, — читаем мы в одном из описаний, — напоминает собой эллинизм: эпоха больших империй и сфер их влияния... Уже давно настало время деполитизированных мегаполисов, время сложного, выходящего из берегов знания, историзма и библиотек, стилевого многообразия, время, лишенное оригинальности, новых идей»[1].

Голливудская империя действительно небогата свежими идеями. Но она готова на разумные компромиссы в сферах своего влияния. Так возникает голливудский фильм «Синий бархат» Дэвида Линча, продукт идеального постмодернистского синтеза жестокой реальности и сказки, стилевого изыска и постановочного блеска. Здесь жанр одинаково играет на разных уровнях, здесь безотказно работает «двойной код» — главный принцип подобной эстетики.

Но разве не той же методикой пользуется Спилберг, осуществляя излюбленную голливудскую установку на универсальную массу зрителей — от Бразилии до Японии, от пяти до восьмидесяти лет,— которые все рассматриваются как дети, участники одной игры, включая привередливых интеллектуалов? В том-то и дело, что у Спилберга игра идет все же в одни ворота, элементарная философия и жесткая жанровая структура его фильмов растворяют все остальное, в том числе голливудские мифы и европейские стилевые «инъекции».

Картины типа «Синего бархата» не столь глобально универсальны, но они дают большую свободу интерпретации. В них есть эстетическая загадка, и в перенасыщенный раствор всегда выпадает постмодернистский осадок. В этой игре можно самозабвенно участвовать, не понимая до конца ее правил, потому что это еще и игра абсурда, экзистенциального ужаса. Ближе всего к этому стоит Хичкок, который (кажется, это сказал Вуди Аллен) учит нас «очень осторожно передвигаться в этом небезопасном мире».

Кстати, Хичкок тоже был англичанин.

●

Вместе с перестройкой споры о постмодернизме докатились и до нашей кинематографической братии.

Молодая критика открывает нам все новые симптомы и свидетельства этого явления в отечественном кино. Сначала это была «Асса», потом «Игла», а теперь вот еще один казахский фильм — «Трое». Свою рецензию (под заголовком «Аллилуйя» — на клавире постмодернизма») М. Дроздова начинает решительным пассажем: «Авторы сценария и постановщики фильма «Трое», молодые казахские кинематографисты Александр Баранов и Бахыт Килибаев,— несомненные представители постмодернизма в кино. Как написал бы писатель Даниил Хармс, мы и раньше знали, что они постмодернисты, а теперь знаем точно: они постмодернисты»[2].

Хармс написал еще другое: «Тургенев испугался и в ту же ночь уехал в Баден-Баден». Однако и там он не стал постмодернистом.

Возникает законное сомнение: а возможно ли вообще стать пост-модернистом (для наглядности будем писать его теперь через дефис) в стране, где модернизм начали целенаправленно истреблять еще шестьдесят лет назад? М. Дроздова быстро рассеивает недоверчивость с помощью недавно опубликованного в «Иностранной литературе» Умберто Эко. Ловкий итальянец заметил, что пост-мо-

[1] Bonringer H. Begriffsfelder. Von der Philosophie der Kunst, Berlin, 1985, S. 60.

[2] «Советский фильм», 1989, № 8.

дернизм — «термин, годный для любого случая». Поистине так, раз Эко обнаруживает его у Стерна, Рабле и позднего Джойса. Впрочем, будьте бдительны: еще, кажется, недавно этот известный мистификатор, структурально разложив по полочкам «архетипические» сюжеты («графиня-лесбиянка ревнует к мужу свою служанку») и перетасовав их, обещал снять 14 957 фильмов Висконти!

Наверное, я не пост-модернист, и мне не хватает юмора, но здесь я уж скорее готов поверить не Эко с Дроздовой, а Митте, который обнаруживает наиболее «постмодернистский дискурс» у Дыховичного. Мне тоже кажется очень современным этот режиссер — именно в силу его сосредоточенной устремленности к тайне прошлого. Однако, боже мой, как легко опять соблазниться, соскользнуть на путь произвольных схем и псевдозависимостей. Если Тарковский модернист (каковым его у нас многие искренне почитали), то его последователи — уже «пост». А если считать, что главным модернистом в 70-е годы был Соловьев, то тогда «пост» — это ленты его казахских учеников. Кому как удобно.

Нет, отчего же. Есть, есть в молодом казахском кино некая приятная резвость, есть игра ритмами, литературными клише, стилями. Есть раскованность «параллельного» существования маргиналов от кинематографа. Есть при этом — что особенно важно — культурная почва, взрыхленная пока еще первобытными кинематографическими орудиями. Но нет того, что создает органику профессионального владения всем арсеналом кино. А это и есть современное мирочувствование — будь то в вендерсовском или голливудском варианте. Чего нет, того нет. Да и быть не может.

В своем стремлении продемонстрировать миру усталую суперменскую легкость и обаятельный декаданс, мы на деле все еще скованы, как поется в песне, одной цепью, одной целью. Это касается в равной мере работ и «Мосфильма», и «Ленфильма», и даже наших грузинских коллег. Клеймо эклектизма, тяжеловесности, внутренней эстетической несвободы лежит, как правило, даже на лучших из них.

Единственная легкость, которая нам доступна,— легкость самообмана. Все мы, не выстрадав новой веры, вмиг окрестились и стали пост-модернистами. И Митта, взяв в духовные наставники Шнитке, идет во главе.

Не то чтобы было очень дружное шествие. Вот Митта ругнул Соловьева и критиков. Меньшов — Сокурова и критиков. Соловьев — критиков. А критики друг дружку и — все дружно — Михалкова.

Впрочем, последний, похоже, выбился из колонны. То же самое касается Иоселиани. Их новые фильмы, что бы о них ни говорили, нам не вполне принадлежат. И только Митта из каждого творческого визита в Японию привозит русскую клюкву.

Может, ему, окончательно испугавшись критиков, уехать в Баден-Баден?

Разборы и размышления

Илья Ценципердт

Кукуруза — эмблема чего?

Кукуруза — вещь вообще-то неплохая. Никита Сергеевич присвоил ей роль, вовсе не свойственную такой скромной культуре: быть символом и движителем прогресса.

Никита Сергеевич с его кукурузой представляет интерес как очередное проявление давней российской традиции, вполне развернувшейся уже в наше время. Характерной особенностью отечественного пейзажа всегда были энтузиасты последних достижений Запада — духовного ли, технического ли свойства. Иностранные языки они знают, как правило, плохо, пользуются дурными переводами и потому непременно извращают смысл всякого заимствованного термина. Плоды их усилий часто могут удивить, если не ужаснуть, людей, знакомых с одноименным первоисточником. Запад не узнает кукурузных тезок, как мы не узнаем тезок клюквенных.

Неудача Никиты Сергеевича, впрочем, случайна. На нашей сказочной почве вполне мог бы вырасти из кукурузного зерна какой-нибудь невиданный баобаб. На Западе никто не ждет от кукурузы ничего экстраординарного. А в России под иностранным именем иной раз рождается что-нибудь гораздо более значительное или, по крайней мере, занимательное, чем предполагалось в оригинале. И что сказал бы Маркс, глядя на русский коммунизм? Видимо, то, что сказал Маринетти, глядя на русский футуризм...

На нивах искусства кукуруза цветет у нас пышным цветом.

Примером эстетической кукурузы может служить термин «авангард», который в последние два-три года рассаживают квадратно-гнездовым способом куда ни попадя. Некогда «авангард» был хроническим проклятием для большинства и символом веры немногих дьяволопоклонников. Смысл, имевший некоторое отношение к тому, что называли «авангардом» в других странах, повыветрился. Теперь только ленивый не называет своего искусства «авангардным». Особенно хорошо расходится под этим ярлыком всякий лежало-молодежный товар.

Неосведомленного человека не может не поразить принятое газетами причисление к авангарду психологического театра Анатолия Васильева или живописи околоарбатских художников. Одна искусствоведческая дама растолковала мне основополагающий постулат такой эстетики, заявив, ничтоже сумняшеся, что «Пушкин и Моцарт были для своего времени авангардистами»...

Вообще же всякая претенциозность, всякий дилетантизм именуются теперь «авангардом». Авангардистов от «авангарда» тошнит.

Подобные семантические коллизии — естественный продукт жизнедеятельности парадоксального космоса «советского мышления». Чужаку трудно, почти невозможно освоиться с языковым коварством стихии советского сюрреализма. В словаре советского языка изысканные маньеризмы вроде «лица еврейской национальности» и эвфемизмы типа «компетентных органов» чередуются с причудливыми понятиями, обозначающими вообще все. Тут и «перестрой-

---

«Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви».
Сценарий и постановка С. Соловьева. Оператор Ю. Клименко. Художник М. Гаухман-Свердлов. Песни Б. Гребенщикова. Звукооператор В. Рейзес. «Мосфильм», 1989.

ка», и многострадальный «авангард»...

Термин «постмодернизм» пока не снискал подобной семантической амбивалентности, но уже приобрел специфически советский смысл. Как водится, разворачивается кампания под лозунгом «Даешь постмодернизм!»— со знакомым кукурузническим пафосом. Примечательна статья А. Митты в седьмом номере «Искусства кино» за прошлый год.

И вот — пробиваются первые початки. Например, новый фильм Сергея Соловьева «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви». Дело не в том, оперирует ли Соловьев термином «постмодернизм». Дело в кукурузнической эксплуатации «вершков» постмодернизма — и полном игнорировании его внушительных «корешков». Соловьев, правда, не может сравниться с Миттой, который совсем уж пальцем в небо попал. Для истолкования соловьевского фильма приходится все-таки прибегнуть к «постмодернизму», единственная же претензия к Митте — использование этого слова...

«Роза», как и положено постмодернистскому фильму,— каталог (кунсткамера, музей) всяческой культурной продукции. Тут есть элементы мелодраматического сюжета. Есть политический анекдот. Есть титр «Аврора» поперек общего плана исторического крейсера. Есть герой книги воспоминаний «Малая Земля». Есть изобретение А. Рыбакова — «Иосиф Сталин», изобретение Б. Юхананова — голая Настя Михайловская, изобретение Д. А. Пригова — русские отчества.

Все это очень смешно. И никак не связано.

В «Черной розе...» Соловьев избавился от дидактизма, как и от эйфории по поводу очередного поколения «русских мальчиков», испортивших «Ассу». Но на их место не встала другая «генеральная идея». Распростившись с шестидесятничеством, Соловьев решил сделать фильм «без идеи». Это получилось у него слишком хорошо, слишком по-шестидесятнически.

Раз речь зашла об «Ассе» и о шестидесятничестве, грех не вспомнить А. Тимофеевского, напечатавшего два года назад в «Искусстве кино» умный и точный разбор «Ассы». Умолчал Тимофеевский только о том, что фильм получился «не очень». Это понятно — «Асса» была «плохим хорошим фильмом»: не во всем получившимся, но важным для кинопроцесса в целом. Позднейшей «Розе...» трудно извинить огрехи открывшей возможности «слоеного пирога» «Ассы».

С «Ассой» вообще произошла интересная история. Фильм не понравился, кажется, никому, кроме участников «артрок-парада», Тимофеевского и меня. «Неформалы» (чудовищное и точное имя) не узнали в нем себя, ожидая увидеть в фильме с Цоем очередную картинку своих героических будней. «Левых», наоборот, восторги в адрес Цоя и компании могли только раздражать, поскольку как раз в это время шло поспешное размежевание пресловутого «авангарда» с молодежной субкультурой. И последним событием, объединившим их, словно в старые добрые застойные времена, и была как раз премьера «Ассы». Наконец, для любителей «нормального кино» «Асса» была тогда чересчур «ненормальной».

Столкнувшись с «андерграундом», Соловьев поверил в его миф, как верят в пятнадцать лет. Он «купился» на имиджи рок-н-рольщиков. «Асса» иронизировала над мифологией массового кино и одновременно на полном серьезе преподносила веру в «Боба», слово веру в Бога. Было несколько неловко за взрослого человека — потому что Соловьев вызывает симпатию своим желанием выработать современные представления о культуре вообще и о кино в частности.

В «Черной розе...» вкус почти не изменяет ему.

Но отсутствие законченной, с «вершками» и «корешками», эстетики не дает режиссеру управиться с тонким и рафинированным инструментарием постмодернизма.

Истинно постмодернистского эффекта достигает Соловьев денонсируя новую перестроечную мифологию (если к мифологии приложимо определение «новая»).

Культура до сего дня в значитель-

ной своей части движется мифом, и выяснение роли мифа — один из излюбленных сюжетов постмодернизма. «Новая мифология» опрокидывает вчерашних божеств социалистического пантеона то в карнавальный, то в инфернальный низ. Соловьев, остраняя эту по сути дела ремифологизаторскую деятельность маяков перестройки, с улыбкой показывает перипетии желудочно-кишечной жизни Сталина. Следом возникает идиот кус» раздевается до трусов в предвкушении встречи с непреходящим. Третий кит газетного мышления — русская эмиграция, хранительница всего-всего самого-самого. От нее-то, представленной за кадром белогвардейцем-дедушкой, приходит к героям советское счастье образца 1989 года: в коммуналке возникают стиральная машина, видео, пиво в красивых заграничных банках и майка с термином «перестройка».

«Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви»

Толик, жертва маяков: с Авторхановым под матрасом. Тут же и непременное под завязку припадание героев к вечному в виде Русской Православной Церкви. Беда в том, что плохо разбирающийся в нюансах «хомо советикус» раздевается до трусов в предвкушении встречи с непреходящим. Третий кит газетного мышления — русская эмиграция, хранительница всего-всего самого-самого. От нее-то, представленной за кадром белогвардейцем-дедушкой, приходит к героям советское счастье образца 1989 года: в коммуналке возникают стиральная машина, видео, пиво в красивых заграничных банках и майка с термином «перестройка».

Все это Соловьев выворачивает наизнанку с блеском и очень смешно. Однако полнометражный фильм с претензией на «большое» кино трудно выстроить на одних гэгах.

Постмодернизмом называется нечто гораздо более интересное, чем совокупность формальных приемов (вернее — один, многократно повторенный). Магистральный сюжет постмодернистского искусства — рассмотрение общих и част-

ных механизмов функционирования культуры и взаимодействия культур.

В противном случае не выстраивается пресловутый «метаязык», универсальный язык постмодернизма: составляющие его идиомы разных культурных языков не сводятся воедино никакой «грамматикой». И изысканный салат из «высокого» и «низкого», из эпох и стилей превращается в обычную кашу.

Тогда можно назвать такой постмодернизм попросту ироническим коллажем. Впрочем, искусствоведение, относящее Пушкина и Моцарта к авангарду, отнесет к постмодернизму и «Черную розу...», и «Житейские воззрения кота Мурра» вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганесса Крейслера, смонтированными формально сходным образом.

Крупные куски фильма, лишенного сколько-нибудь значительного стержня, «провисают». Так провисает безбожно затянутая сцена всеобщего веселья. И провисает актерская работа, заметно проигрывающая даже «Ассе». Т. Друбич, кочующая словно рэди-мэйд, из фильма в фильм Соловьева, куда лучше смотрелась в дуэте с таким же рэди-мэйдом С. Бугаевым — Африкой. С партнером А. Абдуловым, актером, а не рэди-мэйдом, ей приходится куда труднее. И хоть играть-то в «Розе...», в общем, нечего, Абдулов волей-неволей «перетягивает одеяло на себя».

Во избежание кукурузнических недоразумений напомню, что рэди-мэйд — термин модернистской эстетики. Предложен он был не то самим Дюшаном, не то по поводу его работ. По-английски «рэди-мэйд» значит буквально «готовый к употреблению». Дюшан перенес ряд утилитарных предметов (например, писсуар) из обыденного в сакрально-эстетический контекст, изменив, таким образом, их смысл, не меняя формы.

Рэди-мэйд вполне органичен как составляющая постмодернизма. В нем, правда, любая составляющая уместна. Может чего-то не хватать — как у Соловьева. Много быть не может. В актерском плане рэди-мэйд — обыгрывание имиджей, лишенных динамики и ориентированных на миф образов. «Черная роза...» открывается титрами: «...Татьяна Люсьеновна Друбич... Александр Александрович Абдулов... в фильме Сергея Соловьева. Превращая, таким образом, своих сотрудников в персонажи вроде приговских, сам Соловьев (в отличие от Пригова) в персонажи не записывается. Это некорректно и непоследовательно.

Вообще, обыгрывая клише поп-культуры (от индийского кино до исторических откровений перестройщиков), Соловьев сам не выходит за ее пределы. Его фильм чужд постмодернизму, поскольку сделан не «о стиле», а «в стиле» пусть даже этот стиль — бесстилье, полистилистика, эклектика. Соловьев не задается вопросом о культурных детерминантах собственного стиля, своей эстетики. Он дистанцируется от идиоматики обыгрываемых языков, но не способен дистанцироваться от своего собственного. Он не рефлексирует над своей включенностью в культуру. Его эстетика не порождает верхнего, собственно эстетического уровня, включающего как подсистему внешний ряд «Черной розы...».

Постмодернизм не получается. Получается несколько смешных пародий и несмешная пародия на постмодернизм.

Остается надеяться, что следующий фильм Соловьева возьмет барьер. Соловьев не исчерпал еще кредита доверия и кредита надежд. И может быть, следующий его фильм будет посвящен не кукурузе, но постмодернизму или невозможности постмодернизма в нашей кукурузной ситуации.

Мирон Черненко

Осколки разбитого вдребезги, или Беглые заметки о трудном для понимания фильме

Очень мне нравится слово «постмодернизм». То есть не само слово, а множество возможностей, которые в нем заложены. Хочешь, употребишь его как комплимент, хочешь — как научное обоснование, хочешь — как личное эстетическое оскорбление...

Впрочем, эти слова я прошу считать как бы эпиграфом к домашнему сочинению на тему, обозначенную в названии.

●

Ибо главное, что есть в этой картине, что переполняет каждый ее кадр, перехлестывает через край, ошеломляет, приводит к головной боли и в бешенство, в восторг и недоумение, к немедленному желанию выйти вон из зала и невозможности его покинуть,— это кино, кинематограф, та визуальная радость экрана, которой днем с огнем нынче на этом экране не сыщешь. Здесь, в «Черной розе...», кинематографа хватило бы с перебором на всю годовую продукцию «Мосфильма» вкупе со студией имени М. Горького, и избыточность соловьевской фантазии я сравнил бы разве что с фантазией Параджанова, который в героическом одиночестве отстаивал зрительное ее естество, напоминая о том, что фильмы можно смотреть и с открытыми глазами, а не только со слуховыми аппаратами в глазах.

Разумеется, все это не так просто и без серьезных проторей не обходится: глядя на этот безумствующий экран, мне то и дело хотелось понять, что же на нем происходит, что связывает друг с другом этих беснующихся в отчаянном танце персонажей, что движет ими и останавливает на полном скаку, когда логика простых человеческих побуждений должна бы заставить их двигаться дальше? Где, иначе говоря, «литературная основа» каждого нормального советского фильма, полновесный и полноценный литературный сценарий, без которого (как учили меня много лет назад во ВГИКе) картины не может быть по определению, ибо ее не поймет редактор, а вслед за ним и наш лучший в мире зритель? И потому мне — особенно поначалу, когда еще вспоминалась «Асса» с ее жестким, даже несколько догматическим сюжетом, тщательно замаскированным разными фабульными фестончиками,— все хотелось намекнуть Сергею Александровичу, что лучше, может быть, было бы заказать сценариус какому-никакому профессионалу, который сделал бы это самую малость получше, особенно во второй, третьей, четвертой частях картины, обрезав полдесятка финалов, накладывающихся друг на друга и путающих все карты, розданные с такой элегантностью в первой серии...

Признаюсь, хотелось мне этого временами до полной невыносимости, пока я вдруг не понял в мгновение полного отчаяния, когда Гребенщиков вывалился невесть откуда невесть куда и на экране образовалась уже полная «куча мала», не имеющая никакого отношения ни к чему, что сценарию просто не могло быть места в этой картине, что «стори», рассказанная в «Ассе» в поэтике аргентинского танго с его четким ритмическим рисунком и тоненькой банальной мелодией, хватающей за душу, в «Черной розе...» просто затерялась бы в тарараме множества точно таких же «стори»,

историй, перипетий, линий и эпизодов. И этим, кстати говоря, а вовсе не отсутствием драматургической дисциплины объясняется множественность финалов, кажущееся неумение поставить точку: эта точка могла быть поставлена в любом месте картины, оказываясь на самом деле запятой или любым другим знаком фабульного препинания, позволяющим разворачивать действие в любом направлении (я с удовольствием представил бы себе фильм, в котором главным и единственным персонажем оказался бы Толик, тем более что все сюжетные заготовки его биографии уже наличествуют в «Черной розе...»; я не говорю уже о персонажах менее крупных, вроде Владимирова тестя, да и самого Владимира, хотя это куда менее интересно; каждый из них словно замер на стартовой линии, готовый вырваться на свою дорожку, к своему бенефису, однако ни один из них не интересен Соловьеву сам по себе, ему интересны все они скопом, гамузом, в прихотливом контрдансе связей, отношений, безумств, всеобщей анормальности нашего бытия). И недаром одна из немногих фраз, которая слышна с экрана без крика, без истерики, почти в тишине, звучит примерно так: «Хочу увидеть хоть одного нормального человека, человека увидеть хочу». Но произносит-то ее один из ненормальных.

Надо сказать при этом, что раскованность воображения, безудержность фантазии, о которой идет речь, дается Соловьеву не без труда, более того — требует постоянного напряжения, так что порою и вовсе кажется, что весь этот визуальный карнавал (кстати, не только визуальный, и об этом самое время упомянуть, но и звуковой — давно уже не слышалась с нашего экрана столь озвученная реальность, такой какофонящий быт) разворачивается через силу, наперекор каким-то непреодолимым внутренним склонностям, как хорошо расчисленный фейерверк, испускающий холодное, бездымное пламя. И это понятно, ибо там глубоко внутри таится никуда не девшийся Соловьев — автор столь же вызывающе литературных фильмов, сколь вызывающе нелитературны «Асса» и «Роза»,— «Ста дней после детства», «Спасателя», «Наследницы по прямой», не говоря о картинах еще более ранних, привязанных к литературе совсем уж намертво, если не сказать коленопреклоненно.

И хотя режиссер то и дело (если не сказать — регулярно) помогает себе испытанным способом, пародируя все, что приходит ему в голову, начиная с Мак Сеннета и кончая Достоевским, не говоря уже о Мельесе, о кинохронике, отечественной истории, национальных и социальных святынях, от себя самого ему избавиться до конца не удается. Более того, здесь возникает некая структурная квадратура круга — я не имею в виду название соловьевского объединения и прошу простить мне нечаянный каламбур,— заключающаяся в том, что литература на экране, особенно в фильме, длящемся более двух часов и рассчитанном, надо полагать, на массового зрителя, никогда не в состоянии вытесниться даже самой завлекательной зрелищностью. Равно как самая взвинченная зрелищность не в состоянии исключить, при самом большом желании, элементарную логику сценического действия. И потому Соловьев-режиссер время от времени словно переводит дух, возвращаясь к Соловьеву-сценаристу, и на экране возникают «нормальные» эпизоды, выстроенные по всем законам классической драматургии, имеющие начало и конец, имеющие — страшно сказать! — кульминацию, а по атмосфере своей поразительно напоминающие того, кто издавна витал над картинами Соловьева, экранизировавшего совсем-совсем других писателей — дух Антона Павловича, несправедливо забытого Сергеем Александровичем со времен давнего дебюта.

Впрочем, передышки эти не слишком продолжительны: Соловьев не позволит забыться ни себе самому, ни актерам, ни зрителю, который уже кое-как приспособился к абсурдной логике этого маскарада, к противоестественной логике нашего быта и бытия, ко всей этой эстетике омерзительно-красочной помойки, в которой мы живем, на самом дне «материально-телесного низа», и уже

вовсе не торопится из проторенной колеи, восторгаясь все новыми и новыми ее извивами, требуя еще и еще и даже ощущая некоторый душевный неуют от неожиданных остановок. И Соловьев щедро идет навстречу: вспомнить хотя бы удивительный по незапланированной поэтичности и психологической тишине эпизод где-то в середине картины, ближе к концу, где исчезнувший несколько ранее Владимир возвращается к Мите в дом, где бродит меж антикварных мебелей беременная и умиротворенная Александра; достаточно вспомнить человеческий их разговор, полный, прошу прощенья, простого, будничного содержания, их взгляды, пересекающиеся в какой-то странной драматургии... Достаточно вспомнить, чтобы предвидеть тот грандиозный кавардак, который воспоследует на экране немедленно и неотвратимо, как некая кинематографическая кара за эту обыденную, жизненную банальность.

И это понятно, ибо дай персонажам волю, позволь им вести себя так, как велит им нормальная логика, окажется вдруг, что глубоко внутри, под непрекращающимися потоками кинематографической лавы, заливающей экран, таится простодушная и пронзительная история, которую можно было бы рассказать в трех-четырех строчках, которая могла бы звучать примерно так... Жила-была на свете, то есть в нашей столице, взбалмошная девчонка, дочь не менее взбалмошных родителей, не ставившая их ни в грош, а, напротив, крутившая роман с женатым и малопочтенным фигляром. Запертая родителями на ключ перед экзаменом в институт, но из-под ключа удравшая по крышам и попавшая в чужую квартиру, где жил задумчивый паренек, потомок многих поколений российских флотоводцев, сирота и мечтатель, грезящий о морской службе. А потом любовники разойдутся в разные стороны, ибо Александра не захочет лишиться ребенка, и Владимир вернется в семью, а Митя (так зовут мальчика), несмотря на разницу в возрасте, женится на Александре, чтобы потом, от всего своего мальчишечьего сердца, отказаться от нее в пользу возвратившегося Владимира... И так далее, и тому подобное, хватающее за душу в самом прямом, самом буквальном мелодраматическом смысле, рассчитанном на час, не более прямого экранного времени, если считать его без завитушек, вставных номеров, сюжетных линий и лирических отступлений. (Замечу в скобках, хотя читателя это, наверно, касается мало, что в монтажных листах к картине отсутствует некая малость — редакторская аннотация, бюрократический путеводитель по любой советской картине, прошедшей сито государственного надзора. Поначалу на это отсутствие не обращаешь внимания — ну, нет, так нет, тем более жанр-то малопочтенный, к тому же гласность. И только потом понимаешь: неспроста это, ибо выпрями этот сюжет, да еще суконным языком, и — смотри выше.)

Поэтому «Черная роза...» оставляет ощущение куда более двойственное, чем «Асса», которая была подобна шоку, каковым и была задумана в эйфории кинематографической свободы; которая предлагала себя зрителю, как дорогостоящая электронная игра с инструкцией, объясняющей, что к чему, как понимать, оценивать, восторгаться (рука не поднимается привести цитаты из домашних сочинений иных коллег, подводивших под «Ассу» теоретическую базу в беспрекословном соответствии с рекомендациями, содержавшимися в многочисленных интервью и статьях режиссера). Двойственное, ибо Соловьев здесь куда более последователен, свободен от условностей, которые в «Ассе» он еще навязывал себе сам, не подозревая, что вполне может без них обойтись. Подозревая или чувствуя, что почти одно и то же, что должен сам себе эти условности сформулировать, чтобы потом — может быть, именно сейчас — почувствовать себя окончательно освободившимся от груза литературности, который, казалось, уготован ему на всю кинематографическую жизнь. И тем не менее, утверждая все это, я назвал бы «Черную розу...» фильмом не окончательным на этом пути, но промежуточным — то ли перед возвращением к «классическому Соловьеву», «розово-

му» или «голубому», что все же маловероятно, ибо ушел он достаточно далеко, то ли к какой-то картине решающей, завершающей, превращающей не слишком связанные друг с другом «Ассу» и «Розу» в части какой-то трилогии, после чего станет, наконец, понятно — и нам, и ему тоже,— что, собственно, хотел он в этих фильмах сказать, о чем идет в них речь, что там происходит на самом деле...

На этом можно было бы закончить беглые заметки о новом фильме Соловьева, нисколько не претендующие на то, чтобы стать рецензией: для рецензирования «Черной розы...» не грех бы создать целую комиссию из критиков, распределив обязанности по компонентам, а потом поручить самому объективному из них свести итоги размышлений в нечто цельное и целостное. И все-таки хотелось бы сказать еще об одном, не менее редком для нынешнего кинематографа, чем кинематографическое воображение режиссера, качестве. Я имею в виду актерство, скоморошество, лицедейство, и все это — в самом радостном, самом счастливом, самом восторженном смысле этого слова. Достаточно только взглянуть на то, что вытворяют на экране такие благовоспитанные обычно актеры, как Савельева и Збруев, как радуется, теряя всю свою джорджониевскую утонченность, Друбич, как изгиляется (правда, привычно) Абдулов, как пляшут на бровях, просто-таки купаясь в наслаждении, остальные, известные и неизвестные, как теряет свое экспортно-политическое угрюмство команда Гребенщикова, радуясь редкой возможности просто «пошухарить», отложив в сторону мессианство, чтобы исчезло какое-либо желание сравнивать этот праздник лицедейства с чем бы то ни было в нашем кино последних лет. Чтобы осталось только пожалеть о чрезмерной приверженности Сергея Александровича к собственной «конюшне» — ему бы открыть в рамках «Круга» нечто вроде благотворительного кинопроизводства для застоявшихся актеров, доставляя им малую толику профессиональной радости, возможности забыть о настырном психологизме псевдодрам, псевдоплакатов и псевдосатир. Впрочем, это, конечно, к слову, а может быть, и в шутку, если же говорить всерьез, то я сказал бы, что актерский ансамбль Соловьева уникален не только потому, что давно я не видел в нашем кино ансамбля как такового, но потому, что играет он к тому же в фильме апсихологическом, где добиться такой спортивной сыгранности не удавалось давно никому.

●

Так вот, возвращаясь к постмодернизму, без которого, судя по всему, не обойдется и этот фильм Соловьева. Я хотел бы сказать, не будь это так банально: когда я слышу слово «постмодернизм», я хватаюсь за носовой платок, чтобы прослезиться. Помилуйте, коллеги: какой, пардон, постмодернизм, когда в нашем кино и модернизма-то сроду не было, а если сейчас и появляется — не буду называть имена, пароли и адреса, — то это такая вода на авангардистском киселе, что в ней не найти и капли крахмала. И если не мудрствовать лукаво, то ни в «Ассе», ни, тем более, в «Черной розе...» постмодернизмом и не пахнет, а пахнет нашим родным, привычным фотографическим реализмом, обращенным прямо и недвусмысленно к абсурду окружающей реальности, охотно и даже с некоторым кокетством подставляющей объективу осколки разбитого вдребезги. И, рискуя напоследок разгневать не столько даже Сергея Александровича Соловьева, сколько преданных ему без лести (а может, и с ней, болезной) коллег-критиков, скажу, завершая свое домашнее сочинение на тему, что на самом деле, и это я без тени иронии, он есть просто-напросто выдающийся натуралист, автор физиологических очерков, простой и душевный Эмиль Золя нашего кинематографа. Не более и не менее того... Но об этом подробнее — после следующей его картины.

Петр Вайль,
Александр Генис

О Стивене Спилберге, Индиане Джонсе и хэппи-энде

Стивен Спилберг — бог современного кино, а Индиана Джонс — его пророк.

С этим суждением, конечно, можно не соглашаться. Только при этом следует помнить, что судьба еретиков и вольнодумцев — прозябание в меньшинстве. Большинство — и громадное — присягнуло на верность знаменам развлекательного кинематографа Спилберга.

За последние годы его фильмы посмотрели не миллионы, а, наверное, миллиарды людей. Так что феномен Спилберга уже имеет отношение не только к искусству, но и к социальной психологии. Когда художнику удается попасть в яблочко с такой точностью, то говорить приходится не о его мастерстве, а о пророческом даре, о способности проникать в те глубины коллективного сознания, в которых таится секрет созвучия творца и толпы.

Эстетические критерии тут уже начинают буксовать — речь идет не о том, удачны ли фильмы Спилберга, а о том, почему они пользуются такой бешеной популярностью.

Массовое искусство отличается от обыкновенного тем, что оно обладает универсальной отмычкой к каждому — вроде футбола. В паре «художник-зритель» последний становится существенно важнее первого: нам интересен не столько замысел автора, сколько тайна его славы.

Что же такого в нашей душе открыл Спилберг в своих увлекательных киносказках?

Чтобы в этом разобраться, займемся сперва героями живыми, а не экранными — теми, кто сидит в зале.

Спилберг всегда обращается к одной и той же аудитории — к подростку, «тинэйджеру», к зрителю, который уже ходит на свидания, но еще не может купить спиртное. Режиссер опоэтизировал переходный возраст: его зритель понимает и знает взрослый мир, но сам еще не включился в эту жизнь — он живет, не платя по счетам. Реальность для него еще не отлилась в жесткие формы взрослого поведения, еще не застыла в той колее, которая ведет нас к могиле, мерно отсчитывая этапы — работа, семья, дети, пенсия, кладбище.

Подросток — существо срединное, половинчатое и, как утверждает Спилберг, счастливое: он уже знает, что сказок не бывает, но еще не наверняка. Мир еще кажется ему домом, он не воспринимает его чуждым и враждебным. Прогресс со всеми техническими чудесами подростка не пугает и не восхищает: компьютеры и ракеты — часть окружающей среды, как птицы и деревья.

В фильмах Спилберга отношения подростка с миром комфортны и безопасны. Не зря он обычно селит своих героев в уютном добропорядочном пригороде. Чудесное всегда врывается именно в безмятежную среду, но не для того, чтобы разрушить это идиллическое существование, а только ради того, чтобы прибавить жизни красок, внести в нее дополнитель-

Эта статья взята из книги П. Вайля и А. Гениса «Американа», которая будет опубликована полностью издательством «Слово» в 1991 году.

ные оттенки, ввести фантастику в симпатичный рядовой обиход.

И тут — в столкновении милого и заурядного с интересным и необычным — подросток незаменим: он единственный знаток языка, на котором говорят с фантастичным. Его взгляд на мир еще не очерствел, он еще способен объясниться с «инопланетянином», в каком бы кошмарном обличье тот ни предстал.

Конечно, конкретный подросток в зрительном зале далеко не всегда похож на героев Спилберга, но режиссер обращается все же именно к нему и тем как бы льстит зрителю.

На эту удочку попадаются все — далеко не только молодежь. Дело в том, что подросток — вообще главный герой современной Америки, которая удовлетворяет свою тягу к безмятежности тем, что идентифицирует себя с 13-летним мальчишкой.

В голливудской вселенной нашего времени истина оказывается доступной только ребенку. Подросток спасает мир от войны, разоблачает злодеев, побеждает гангстеров, добивается успеха в бизнесе, а главное — обладает верным взглядом на жизнь, который, как выясняется, всегда мудрее взрослого мировоззрения.

Киногерой 40—50-х годов — человек солидный, с богатым жизненным опытом, любовник, муж, отец. Ну, скажем, как Гэри Купер или Кэри Грант.

Сегодня отцы и дети поменялись местами: героем стал сын, мальчишка, подросток.

Резкое омоложение американского киногероя — симптом тектонических сдвигов в общественном сознании. Не продуманное, ответственное отношение к жизни, а импульсивное, наивное, доверчивое мироощущение — вот секрет счастья. Универсальный рецепт, тот, о котором поется в песенке «Don't worry, be happy», учит не сражаться с миром, а дружелюбно с ним сосуществовать.

Молодежная революция 60-х, отвергающая конформизм «стариков», превратилась (или выродилась) в революцию детскую, в уютный, безопасный, «мягкий» вариант противопоставления детской непосредственности скучной взрослой определенности.

По сути массовая культура конца 80-х вообще стала детской, предназначенной для детей и воспевающей детей. Взрослые здесь — сбоку припека. На праздник жизни, который устраивает для своей молодежной аудитории тот же Спилберг, мам и пап берут по блату.

Спилберг завоевывает массового зрителя тем, что, обращаясь к нашей «детской» ипостаси, апеллирует к лучшей части человеческой души. Он переворачивает обычный порядок вещей: не дети играют во взрослых, а взрослые — в детей.

Последний и лучший в «археологической» трилогии фильм про Индиану Джонса ясно демонстрирует, как эта установка реализуется на практике[1]. Эволюция героя Спилберга от первой серии к третьей послушно следует изменениям зрительских вкусов.

В третьей серии Индиана (Харрисон Форд) разительно помолодел. Если раньше он был типичным приключенческим героем без страха и упрека, этаким Рэмбо с университетским дипломом, то теперь мы знакомимся с Индианой-мальчишкой, бойскаутом, который уже совершает подвиги, но еще не во власти насладиться их плодами.

Заставив Индиану впасть в детство в прологе, Спилберг так и не разрешил ему окончательно вырасти. Для этого он ввел в сюжет Джонса-старшего (Шон Коннери). Индиана, омоложенный присутствием отца, стал персонажем не только героическим, но и комическим. Теперь он совершает ошибки, промахивается, попадает впросак. В сюжет фильма оказалась встроена другая, взрослая, точка зрения — Индиана резвится на экране под присмотром отца, благодаря чему и перевоплощается в отчаянного мальчишку, играющего в «казаков-разбойников».

Джонс-старший — прямой потомок бесчисленных рассеянных ученых, населявших книги старых мастеров детской

[1] Имеется в виду фильм «Индиана Джонс и последний крестовый поход» (1989). О фильме см. также: «Искусство кино», 1990, № 4.— *Ред.*

литературы. В нем легко узнать всех этих фанатиков науки, кабинетных затворников, которые попадают в приключенческий мир только для того, чтобы смешить читателя своей неуместностью в нем. Джонс-старший точно воспроизводит черты своих предшественников: с врагами он сражается зонтиком или авторучкой.

Постмодернизм — это искусство эпохи, пережившей крах всех больших идей человечества. Художник уже не строит утопий, не перестраивает, а обживает мир, стараясь устроиться в нем с максимальным комфортом.

Для постмодернизма закон не писан, он живет эклектикой, смело замешивая свое искусство на осколках чужих слов

«Индиана Джонс и последний крестовый поход»

При всем безошибочном мастерстве Спилберга, разыгрывающего приключенческий гамбит с высочайшим профессионализмом, его фильмы составлены, как и шахматные гамбиты, из давно известных ходов: все они сплетены из штампов развлекательного искусства. Ничего нового он не придумал. Его сюжетные ходы, как и его образы, архаичны, истоки их можно искать как угодно далеко в прошлом.

Однако зависимость Спилберга от старых образцов объясняется не патриархальностью его взглядов, а наоборот — острым чувством современности. Он художник именно сегодняшнего дня, один из самых ярких представителей главного, если не единственного, направления в нынешнем искусстве — постмодернизма.

и идей. Культура прошлого для него — лавка старьевщика, откуда он берет все, что идет в ход, обильно приправляя получившийся продукт авторской иронией, которая и не допускает превращения искусства в объект поклонений, уничтожает конечную серьезность произнесенного слова.

Лучшим примером постмодернистского кино могут служить поздние фильмы Феллини. Спилберг же перевел поэтику этого направления на язык массового искусства.

Его новаторство заключается в том, что он искусно соединил разрозненные элементы мотивов и приемов, выработанных искусством на протяжении столетий. Любая сцена здесь — цитата, что, между прочим, и выражает дух постмодернизма, течения, сделавшего кавычки

и своим главным орудием, и своим основным символом.

Спилберг потому и стал гением массовой культуры, что сумел воплотить в своих фильмах главный миф массового искусства — миф о счастливом мире. Он не зовет своего зрителя строить такой мир, он всего лишь предлагает ему убежище от реальности. Конечно, это все тот же эскейпизм, бегство от настоящего в вымышленное, но — на новом витке, но — умноженное в тысячи раз силами кино и телевидения.

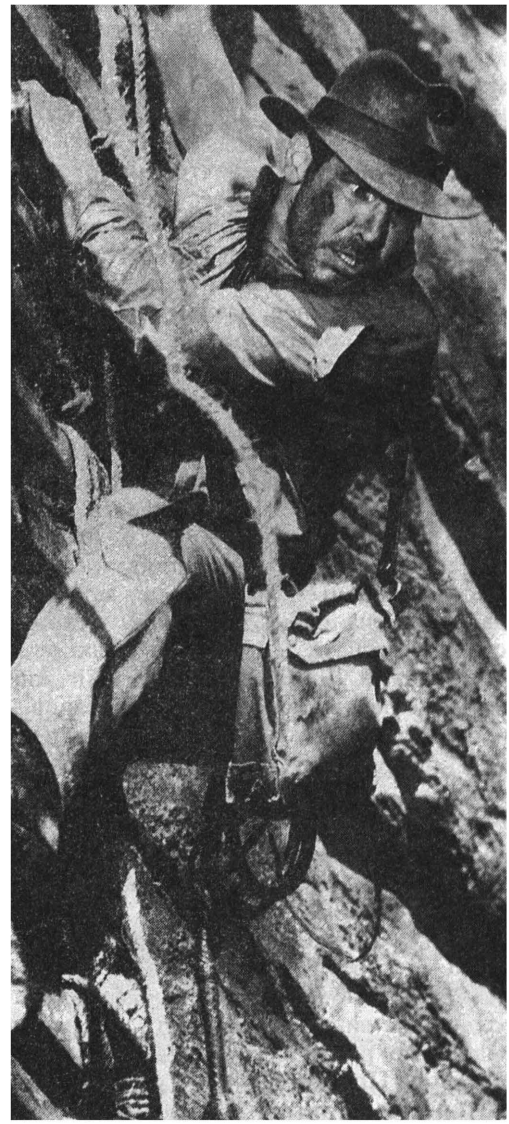
Высокое искусство всегда подозрительно относилось к практике «хэппи-эндов». Даже в комедию оно вводило трагическую тему. В нашем веке художник окончательно разошелся с гармонией. Шедевры современного искусства обычно рисуют мир в черных красках — разобщенным, разъятым на бессмысленные детали. Здесь правит свой бал абсурд, оставляющий человека наедине с судьбой, с роком, с тяжким бременем свободы.

Но чем мрачнее выходит картина у больших художников, тем больше потребность в продукции тех, кто предлагает потребителю спасительную ложь. Спор горьковских Сатина и Луки продолжается, и, похоже, последний берет верх.

В наши дни роль великого утешителя вместо религии и философии взяла на себя массовая культура. Коммерческое искусство можно презирать за шаблонность, примитивность, содержательную и формальную убогость, но ему нельзя отказать в одном — оно способно творить иллюзии, потребность в которых за последние несколько тысяч лет ничуть не уменьшилась.

Массовое искусство — будь то телесериал, рекламная картинка, модная песенка или тот же фильм Спилберга — мощный источник позитивных эмоций. Подспудно оно внушает нам уверенность в «правильности» мира, служит буфером, смягчающим встречу с реальностью, дает фундамент душевного равновесия, суррогат, заменяющий многим веру — в Бога, в науку, в прогресс, в «равенство, братство, счастье».

Призрачный мир на экране — это царство справедливости, где простой, средний человек берет реванш за все тяготы жизни. По голливудским правилам, выигрывает всегда не государство, не полиция, не армия, а частное лицо, которому победа достается за его честность, доброту и наивность. Все эти супермены, «бэтмены», Индианы представляют только себя и никогда —



«Индиана Джонс и последний крестовый поход»

власть предержащих. Ни богатый, ни великий не могут быть настоящими героями. Это место занято рядовым американцем, двойником того, кто сидит у экрана. Пусть фантазия автора наделяет его немыслимой отвагой или сверхъестественными способностями. Зритель твердо знает, что у героя есть и другая, негероическая ипостась. Так, супермен — одновременно является и скромным очкариком. Носит очки — в своей академической роли — и Индиана Джонс. Как бы высоко ни воспарял герой массового искусства, он всегда сохраняет связь с обыденным миром зрителя.

«Детская» революция еще больше подчеркивает эту связь: что может быть уязвимее, беззащитнее ребенка? Но ведь именно он выходит победителем.

Кажется, чем сложнее становится жизнь, тем больше мы нуждаемся в простоте, тем важнее становится утешающая, отвлекающая и развлекающая роль искусства.

Эту истину Америка усвоила давным-давно, а вот Россия до сих пор нет. Попробуем задать несколько неожиданный, но вполне закономерный вопрос: чему может научить опыт Спилберга советскую культуру?

Генрих Бёлль, размышляя о судьбе Германии, в чьей истории так много печальных аналогий с Россией, однажды сказал, что во многом тут виновато «отсутствие у немцев детских книг, книг для юношества, детективных романов — вообще того, что называется развлекательной литературой».

Заметим, что в России такой развлекательной литературы было еще меньше. Русские дети всегда обходились зарубежным — прежде всего англоязычным — чтивом.

Нет в советской литературе и настоящего массового развлекательного искусства. Если оно и существовало в каком-то ущербном виде, то гласность с ним безжалостно расправилась. Льва Шейнина и майора Пронина сегодня уже не реабилитируешь. Слишком тесно приключенческий жанр в Советском Союзе был связан с государством, чтобы он смог выжить в перестроечной России. В том-то и беда, что у нас майор Пронин, а у них — частный сыщик Шерлок Холмс. Советские герои всегда кому-то служат, их — никогда и нигде. За первыми стоит власть, вторые обходятся личными достоинствами.

Может быть, беспрецедентный успех Штирлица вызван как раз тем, что его отделяла достаточная дистанция от кремлевского штаба.

Похоронив старые образцы развлекательного жанра, гласность ничего не предложила взамен. Сложилась дикая ситуация, в которой массовая, самая популярная культура все разрушает, ничего не созидая. При этом критики справа пытаются завернуть советское искусство на дорогу, изъезженную Павлом Власовым, Павкой Корчагиным и Павликом Морозовым, а критики слева, сопротивляясь изо всех сил, хотят развлекать публику историями сталинских зверств.

Ни тот, ни другой путь Индиану Джонса не заменяет. Поэтому и зачитывается советский читатель Пикулем, потому и смотрит до одурения Штирлица, что гласность оставила культуру без развлекательного жанра.

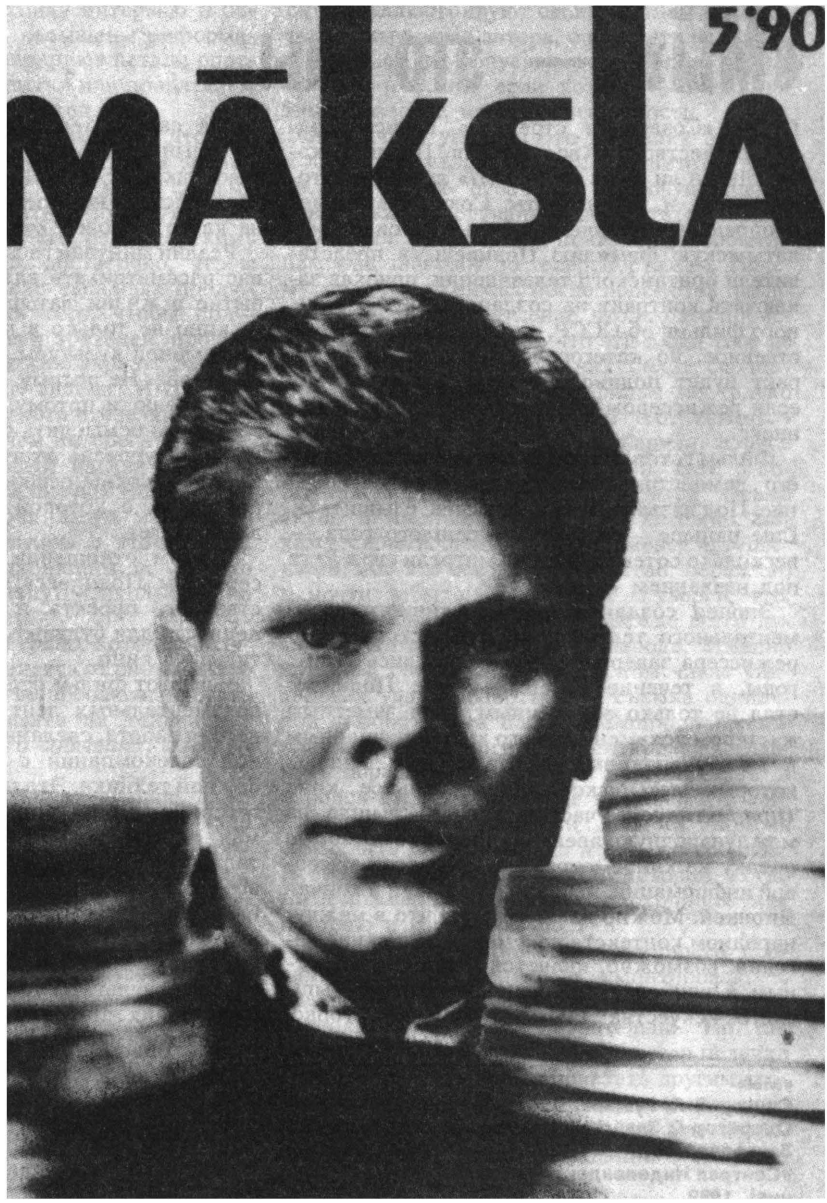
Но как раз в истерической атмосфере общего кризиса советскому искусству так необходим источник положительных эмоций, целлулоидный мир приключений. Грубая правда Сатина без тихой лжи Луки делает жизнь немыслимой.

Не зря же Голливуд расцвел именно в эпоху великой депрессии. Не зря и самурайские вестерны заполонили японский экран именно в тяжелые послевоенные годы.

Чтобы массовое искусство смогло оказать свое целебное воздействие, нужны отечественные Индианы Джонсы и русские Джеймсы Бонды. А чтобы помирить западников с почвенниками, можно было бы снять многосерийный боевик «Илья Муромец и Идолище поганое». Важно не имя героя, не арена, на которой он совершает подвиги, а главное достоинство массовой культуры — неизбежный хэппи-энд.

У нас в гостях журнал «Максла»

Мы обменялись материалами с одним из популярнейших латышских журналов «Максла» («Искусство»). Рижские коллеги представили наш журнал статьей Ю. Айхенвальда «Дон Кихот на нашей почве» — вы найдете ее в этом номере «ИК». Ниже мы печатаем материалы, рекомендованные редакцией «Максла»,— размышления критика Абрама Клецкина о новом фильме Юриса Подниекса «Мы» и разыскания Яниса Балтауса о первых шагах национального кино Латвии.



Обложка журнала «Максла» («Искусство»)

Абрам Клецкин

«Мы» — это мы

После «Созвездия стрелков» Юриса Подниекса чествовала вся Латвия. После выхода «Легко ли быть молодым?» все кинематографисты и журналисты Союза научились с определенной элегантностью произносить латышскую фамилию Подниекс, а представители британского телевидения, приехав заключать контракт на создание документального фильма об СССР, выдвинули одно-единственное, но категорическое условие: контракт будет подписан только в том случае, если режиссером фильма станет Юрис Подниекс.

Фильм готов. В январе пять вечеров подряд его демонстрировало британское телевидение. Под названием «Алло, вы нас слышите?». Еще раньше — в ноябре прошлого года — несколько сотен зрителей смотрели его в Риге под названием «Мы».

Эпопея создания самого длинного документального телесериала латышского кинорежиссера завершилась. Завершились и 80-е годы, в течение которых Юрис Подниекс стал не только замеченным, но и заметным мастером документального кино, признанным в международном масштабе, и в течение которых латышское документальное кино (при активном участии Юриса) вышло на международную арену и получило высокую оценку на киносмотрах и в средствах массовой информации, начиная с Америки и кончая Японией. Можно даже сказать, что в международном контексте документальное кино сегодня, возможно, является наиболее известным и наиболее признанным видом латышского искусства (это звучит очень гордо, но на самом деле лишь подтверждает тот грустный факт, что пока латышское искусство так же, как и сама Латвия, еще по достоинству не оценено и не нарисовано на карте мировой культуры).

Реалии минувшего десятилетия заставляют нас рассматривать каждое значительное событие в жизни латышского документального кино не только в контексте местной, национальной культуры, но и в более широком масштабе. Не потому, что это льстит нашему самолюбию, а потому, что иначе сегодня невозможно осмыслить саму суть и профессиональный уровень этого кино. Иными словами, мы должны освободиться от психологии резервата, с которой мы жили и работали десятки лет.

В этом отношении опыт, приобретенный сериалом Подниекса, в качестве и художественного проекта, и фильма, представляет ценность для будущего латышского документального кино.

Чем этот фильм отличается от всех других документальных лент рижан? Многим. Это первая работа, сделанная по заказу иностранной телекомпании с использованием зарубежной техники. Это первый латышский многосерийный документальный фильм. Это самая первая попытка средствами документального кино не только отразить, но по возможности и охватить необъятное: глобальные исторические перемены в СССР в процессе развития событий, когда ни один человек в мире не может предсказать не только результаты процесса, но даже события ближайших дней. Это не риск ради риска, а необходимость, ибо фиксацией событий подробнее и — самое главное — оперативнее занимается телевидение.

В Англии фильм Подниекса был показан по 4-му каналу Би-би-си в рамках широкой телепрограммы, посвященной СССР; три недели подряд ежедневно демонстрировались

«Мы»
Сценарий Л. Гущина. Постановка Ю. Подниекса. Оператор Г. Звайгзне. Композитор А. Рыбников. Звукооператор А. Кренбергс. Производство «Сентрал Индепендент телевижн» (Великобритания). 1989.

документальные и художественные фильмы, призванные создать представление об СССР, о сегодняшних процессах в стране. Однако, по мнению британской прессы, в обильном потоке информации, казавшейся поначалу необычной и привлекательной, все смешалось: московское «Время» и ленинградские «600 секунд», фильмы и передачи, спектакли и репортажи. И если «Алло, вы нас слышите?» все-таки был замечен и каждая серия рецензировалась в печати, это о чем-то говорит.

Документальные фильмы Запада, демонстрируя блестящую технику интервью и репортажа, обычно очень насыщены информацией, убедительно препарируют детали определенной проблемы, события или привлекают внимание интригующей темой.

Можно с уверенностью сказать, что все это, особенно если смотреть с точки зрения западного зрителя, характерно и для фильма Юриса Подниекса. Кстати, упомянутые качества вообще присущи его режиссерскому стилю. Этого, очевидно, достаточно, чтобы привлечь к себе внимание западных продюсеров, но маловато для того, чтобы получить одобрение критики и зрителей, ибо нехваткой аттрактивности киноэкраны Запада не страдают. Чего они не видели? Информации о перестройке у них хоть отбавляй, в любом случае не меньше, чем интереса к самой перестройке. Что же тогда? Взгляд на вещи, так сказать, «изнутри»? Конечно. Но для пяти серий, для пяти вечеров этого маловато... И все же — слово «взгляд» в этом случае кажется мне самым подходящим; не столько откуда — снаружи или изнутри, сколько — на что этот взгляд обращен.

Вот где, по-моему, та грань, которая отличает работу Юриса Подниекса от фильмов его западных коллег. Если не абсолютизировать сказанное, а лишь указать на тенденцию, то они делают фильмы *о событиях,* а мы — *о людях.*

Это похоже на громкую декларацию, даже на демагогию. Чтобы это осмыслить, надо задаться вопросом, есть ли общее, что привлекает внимание, которым в последние годы окружены латышские документальные фильмы, особенно «Легко ли быть молодым?» Ю. Подниекса, «Высший суд» Г. Франка и «Улица Поперечная» И. Селецкиса?

Когда осенью 1987 года объемистая коллекция латышских документальных фильмов впервые появилась в Западной Европе, знатоки в области кино, познакомившись с этими работами, оценили их почти как сенсацию. И в то же время отнеслись к ним с недоверием. Говорили о многом: о провинциальном стремлении к особой выразительности, о неумении логично рассредоточить материал, даже о манипулировании чувствами. Но в результате все же было признано, что речь идет не о недостатках (были, конечно, и недостатки, но иного характера), а о самобытности нашей школы документального кино, ибо именно то, что больше всего смущало, оказалось в то же время самым привлекательным. Стало ясно, что захватывающая эмоциональность лучших латышских фильмов объясняется взаимным сопереживанием авторов и их героев. Последние становятся не только объектом съемок, но и соавторами, они не иллюстрируют своим бытием и высказываниями идею автора, они живут на экране суверенно, не допуская тем самым схематичный, плоский, если хотите — информативный взгляд на действительность.

Англичане увидели это на своих экранах и в фильме «Алло, вы нас слышите?». Вряд ли многие это осознали, но почувствовали наверняка. Не случайно комментатор Би-би-си сказал: «Почти все показанные события нам уже знакомы по телерепортажам. Почему же только сейчас, после просмотра фильма, создалось впечатление, что все это происходит не где-то далеко, что эти люди тебе не чужие и что у тебя за них болит сердце? Временами казалось, что фильм не только о них, но хоть немного и о тебе самом...»

Думаю, что для Латвии сериал Юриса Подниекса особенно значителен, хотя о событиях в Латвии здесь говорится весьма скупо и именно эти кадры, возможно, покажутся латышскому зрителю менее интересными, ибо все это давно известно, пережито и почти забыто. И все-таки я уверен, что, создавая фильм, режиссер прежде всего думал о Латвии и о своем народе. Именно эпизоды, снятые в Латвии, в том числе уникальная удача репортера — съемка одиночной демонстрации Валдиса Турина у памятника Свободы в Риге,— ориентированы, главным образом, на зрителя других стран и народов с целью поближе познакомить мир с нашими событиями и людьми, помочь осмыслить судьбу народа и суть его борьбы. И еще эти кадры сняты для истории, когда мы сможем воспринять происходящее как историю и гордиться ею.

Все остальное, примерно девяносто процентов фильма, снято и смонтировано с мыслью о нас — здесь и сейчас. Не знаю, насколько это было сознательно. Но так сложилось, что латышский режиссер получил возможность увидеть и показать другим громадную панораму исторических перемен в СССР. Мог ли он воспринять это иначе, как с точки зрения страданий и надежд своего народа?

Что же все-таки увидел в так называемой

перестройке латыш Юрис Подниекс? Общество несчастных людей, страну несчастных народов. Кажется, что в повседневной суете может быть общего у нас с трагедиями женщин Средней Азии? Мы даже не представляем, как это может быть, что десятки (сотни?) женщин, не находя другого выхода, ежегодно сжигают себя в знак протеста, облив тело керосином и чиркнув спичкой.

Конечно, ужасный обряд самоубийства женщин Средней Азии уходит корнями в прошлое, не являясь изобретением Советской власти. Но мы видим и молодого бюрократа, сидящего в кресле секретаря комитета комсомола и своей тупостью и безразличием способствующего этим самоубийствам.

Кажется, что в рассказе о политических, социальных, национальных и экономических противоречиях между людьми, порожденных системой власти, не место кадрам о трагедии землетрясения в Армении. Но и это рассказ о нас, сегодняшних. Так же, как рассказ о Чернобыле, о киришских детях, которых буквально отравляют биологически активными газами завода, о женщинах Ярославского моторного завода, которые работают в условиях, абсолютно неприемлемых не только для женщин, но и для человека вообще, в дыму, в грязи и грохоте обрабатывая тяжелые детали. Так мы можем перечислять один эпизод за другим, каждый будет о нас.

Почему нам столь важно осознать свою близость с дальними и чужими? Если бы мы попробовали вкратце сформулировать смысл Пробуждения, то, очевидно, это в первую очередь решимость латышей спасти себя как народ на своей земле путем осознания своей идентичности и защиты этого осознания всеми силами. В начале народного движения эта решимость так завладела всеми, что на время создала как бы отчуждение не только от центральной власти, но и от других народов, кроме соседей, с которыми латыши начали идти единым, как теперь говорят, «балтийским путем». Но успех Пробуждения постепенно привел к осознанию еще одной абсолютно необходимой идентичности — с самим собой. Эта идентичность достигается только в условиях демократии или хотя бы в борьбе за демократию, в осознании себя свободной личностью, принадлежащей, конечно, своему народу, но в то же время и человечеству, и человечности. Осознав себя как народ — «изнутри», осознаем себя и «снаружи» — как народ для других. Национальное самосознание должно пополниться демократичностью и гуманизмом. Да, без свободной Латвии не будет свободной России, и наоборот. Для нас свободная Украина, даже свободный Таджикистан вовсе не чужие. Именно об этом убедительно говорит фильм Юриса Подниекса, помогая народному движению, каждому из нас достичь нового уровня развития, наполнив лозунг «Вернуться в Европу!» демократическим и гуманным смыслом.

Янис Балтаус

К истории латышского кино

История латышского звукового кино прерывается с началом сталинской эры. Все киноматериалы Латвийской республики передаются в Министерство внутренних дел Латвийской ССР. В результате мы по сей день пишем в книгах и журналах, что первым латышским звуковым фильмом является «Сын рыбака», снятый в 1939 году. В январе этого года мы отметили пятидесятилетие премьеры этого фильма. Давайте познакомимся и с теми лентами, которые на многие десятилетия были вычеркнуты из истории латышского кино.

«Даугава» — первый латышский полнометражный звуковой фильм. Первый щенок. «Самое ценное в фильме — это прекрасные пейзажи Даугавы, мастерски снятые с хорошим художественным вкусом. Что касается драматургии фильма Александра Рустейкиса, то здесь, к сожалению, доминирует театральность, мешает и наивность отдельных эпизодов, трафаретность диалогов»,— писал

в 1934 году рецензент журнала «Mūzikas Apskats» («Музыкальный обзор»).

Первый латышский звуковой фильм остался на полпути между документальным и художественным кино. Мелодрама, положенная в основу сценария, усилиями оператора Яниса Силиса пытается также живописать историю Даугавы, показать населенные пункты на ее берегах от границы Латвии до устья, народные обычаи и т. д...

В рецензиях на первые латышские фильмы немало парадоксальных параллелей с сегодняшними. В основном атакуют сценарии и театральность режиссуры, отмечая при этом культуру кадра и относительно высокий технический уровень. Эти тенденции, сохранившиеся и по сей день, очевидно, подтверждают, что латышское кино уже в отрочестве было наделено поэтическим видением мира, а также отменными музыкальными и актерскими дарованиями.

«Будем надеяться, что сумма, вложенная в создание фильма (12 000 латов), на кинорынке Латвии окупится и позволит создателям продолжить свою работу в кинопроизводстве Латвии,— радуется газета «Jaunākās Zinas» («Новейшие Известия»).— Самое важное, что фильм полностью создан своими силами. Даже звуко-световой аппарат — работа местного техника. Учитывая это обстоятельство, надо признать, что мы сами вполне можем создавать свои фильмы».

Однако над «Сыном народа», полнометражным художественным фильмом, кинематографисты Латвии работали не в одиночку. Высокое качество операторской работы, предложенное латышскими мастерами, открыло им двери съемочных павильонов более опытных соседей. Отсюда и Стокгольм, и повышенный интерес шведов к этому фильму.

«Сын народа» — это не только первая проверка сил латышского кино на международной арене, но и первый полнометражный звуковой художественный фильм Латвии. Он значительно отличался от «Даугавы» по качеству звука и игры актеров. Решающим фактором в успехе фильма была единая линия драматургии. «Сценарий — любовная история трех молодых людей на патриотическом фоне борьбы за независимость Латвии — элементарно ясен и прост». «Будем объективны: в мировом масштабе первый латышский полнометражный художественный фильм не был ничем особенным, но тем не менее «Сын народа» по своему художественному уровню значительно превзошел большую часть польских и французских картин» («Mūzikas Apskats», 1934, № 1).

До конца 1936 года в Латвии создан 121 фильм. Среди них 85 кинохроник, 22 рекламных фильма, 10 культурно-просветительных, 3 научно-популярных и одна кинокомедия. В то же время 682 фильма заграничного производства на экранах страны в период между 1934 и 1936 годами свидетельствуют о том, что латвийский кинорынок жил отнюдь не отечественными фильмами. Это обстоятельство определяет тематический выбор латышских кинорежиссеров, заинтересованных в том, чтобы их фильмы отличались от зарубежных. Кинематографисты все чаще обращаются к истории своего народа, своей страны. Так, в январе 1935 года состоялась премьера картины режиссера Кристапа Линде и оператора Эдуарда Крауца «Гауя». Журнал «Mūzikas Apskats» дает фильму восторженную оценку: «На сегодняшний день «Гауя» — самый совершенный и самый красочный латышский фильм, и все элементы фильма пропорциональны и гармонируют между собой».

«Гауя» является первым звуковым культурно-просветительным полнометражным фильмом Латвии. Правда, за год до того вышедший фильм «Даугава» тоже претендует на этот титул. И все же — в отличие от «Даугавы», являющейся результатом селекции, «Гауя» — культурно-просветительный фильм «чистого сорта».

Сотрудничество с берлинской студией УФА не только способствовало улучшению качества озвучания, но — и это самое главное — помогло фильму найти путь к зарубежному зрителю. Он демонстрировался в Берлине. Акционерное общество УФА решило использовать часть «Гауи» для своего всемирного киноальманаха.

Итак, в середине 30-х годов художественные фильмы Латвии начинают путь на международную арену. В течение следующих, послевоенных десятилетий этот путь был повернут совсем в другую сторону — к самой дальней полке архива. История латышского кино, утратив свидетельства о своих первых опытах, была фальсифицирована.

Рига

Андрей Шемякин

Как нарисовать птицу

Николай Обухович: «фени» большие и малые

Подзаголовок, собственно, не мой. Так предполагает назвать главу о Николае Владимировиче его постоянный оператор Дмитрий Масс в ненаписанных пока еще мемуарах. Я и ссылаюсь — заранее, чтоб не пропало. А то мало ли что...

●

На Ленинградской студии документальных фильмов мне мягко, но очень определенно сказали. всех фильмов Обуховича дать не можем, есть вещи нехарактерные. Мы сами знаем, что вам надо.

Ни приезд из Москвы, ни моя академическая занудливость не помогли: замечательного режиссера, почти классика (а может, и без почти), немедленно взяли под защиту. И только потом, когда мы наконец встретились с Николаем Обуховичем, и в обществе его сына Володи, очень милого и внимательного, провели вместе два дня, и изрядно побродили по Питеру, и выпили на помин души одной молодой женщины, работавшей на студии (она погибла утром, в день моего приезда), и возникло ощущение, что я знаком с Мастером уже сто лет, и перед самым отходом поезда он повел меня в погребок, а на том заветном месте обнаружилась очередь угрюмых мужиков,— вот тогда, взорвавшись, он и «выдал» чаемую формулу творчества: «Да ведь этот...— киноязык, ведь мы же его изобретали, чтобы хоть что-то сказать!» И умолк. А мне вспомнилась дивная фраза кого-то из писателей: «Ох, не от хорошей жизни мыслим мы образами!»

Я посмотрел тринадцать лент (из них одну в двух вариантах), и нарисовались кое-какие детали, объясняющие реакцию студийных друзей режиссера. Например: «в раньшие времена» редкая его картина сдавалась сразу. Почти все изуродованы поправками, иные — до неузнаваемости. Фильм «Наша мама — герой» лег на полку на десять лет и вышел только сейчас. Обухович был формально уволен со студии (точнее, перешел на договор), хотя фактически продолжал на ней работать. Но и после 1985 года было непросто.

«Диалоги», одна из самых дерзких его картин, были обруганы Е. К. Лигачевым. Но когда я, одержимый пафосом обличительства, хотел было расспросить обо всем этом подробнее, поддаваясь соблазну выстроить привычную схему (вчера — жертва, сегодня герой, причем безо всякого преувеличения), «герой» ушел от этой темы, лишь для примера откомментировав изъятия и поправки к ранней своей ленте «Что ты делаешь вечером» — уж очень нелепыми они были, теперь даже смешно вспоминать.

Сейчас разговор о творчестве Николая Обуховича только начинается. Есть, правда, причины для радости — пришло признание, появилась возможность поездить с ретроспективами за границу, опальные фильмы вышли, а «Наша мама — герой» в марте получила почти все премии на фестивале неигрового кино в Воронеже. И два ярких критика нового поколения — Л. Карахан и А. Тимофеевский написали концептуальные статьи — один о «Диалогах», второй — о «Четвертом сне Анны Андреевны», «открыв» кинематограф Обуховича для дальнейшего осмысления. Да и, говоря по совести, кошмарный прессинг, под которым находился и Обухович, и многие другие, был повседневностью. Это сейчас все мыслится в категориях жертвенности и палачества. А тогда так жили и работали — как могли.

И все же есть загадка, даже тайна в стремительном взлете режиссера именно в последние годы. Я не хочу сказать, что если бы его не гробили, то это бы произошло так же поздно. Однако подспудный процесс становления таланта шел не быстро, следы его в ранних картинах опознаваемы, но именно сейчас это уже не просто и не только

«документальное кино», а феномен Обуховича.

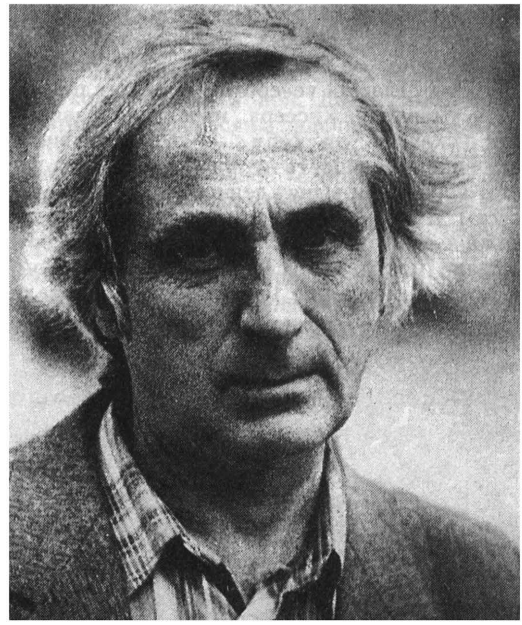
Кстати, критики оценили Обуховича именно как документалиста: за объективность и невмешательство как во внутренний мир его героев, так и в течение жизни и культуры. Правда факта и наблюдения — вот что главное. «Как сказано, так и снято» (А. Тимофеевский о «Четвертом сне Анны Андреевны»). Действительность говорит сама за себя, а режиссер ей не мешает. Кино как документ времени.

Но то-то и оно, что эта точная формула свидетельствует в данном конкретном случае об отношении режиссера к «объекту», но еще никак не проясняет природу его таланта. «Невмешательство» (А. Тимофеевский) и «отстраненность» (Л. Карахан) — это позиция, это отсутствие нажима и какой бы то ни было «пропаганды»... но если картины режиссера смотреть подряд, выясняется, что вместе с «фактом» мы погружаемся в — лирику.

Обухович — поэт, его кинематограф — личностен, хоть объективность экрана ощущаешь как новый уровень правды. Это как у Алексея Германа. Фильмы Обуховича уже настолько искусство, что их объективность есть элемент авторской самобытности. Значит ли это, что перед нами некая документалистская метафорика, особый род условности? Да нет же! Он делает «нормальное» документальное кино, почти публицистику. Но чем больше он «прячется» в собственный текст, тем отчетливее авторское присутствие. Чем меньше насилия над материалом, указующего перста, тем автор свободнее. При этом никакой «спонтанности», никакого «самотека», настоящая творческая воля. Хотя авторское присутствие логически не определишь. Оно — как чувство воздуха, как ощущение полноты бытия.

Валерий Балаян, сценарист «Четвертого сна Анны Андреевны», увидев, как я в третий раз пересматриваю фильм, подбросил факт: «Понимаешь, важно, что Обухович по первому образованию был художником».

И впрямь: учился в Художественной школе при Ленинградской Академии художеств, в 1959 году закончил мастерскую Николая Павловича Акимова — это имя много скажет театроведам и специалистам по сценографии — в Ленинградском театральном институте им. А. Н. Островского. Спустя десять лет получает диплом Высших режиссерских курсов. И с 1971 года — на Ленинградской студии документальных фильмов. Сначала работает художником-декоратором, потом — оператором, потом — режиссером. Вот и все, что удалось узнать про Обуховича. Все остальное — в фильмах.



Н. В. Обухович

●

Четыре фильма Обуховича, снятые в 70-е годы (еще раз оговорюсь, что видел не все), практически не выходят за рамки традиционной документалистики. «Что ты делаешь вечером» (1974) — публицистическая лента о молодежном досуге. «Большие хлопоты» (1974) посвящены, как сказано в аннотации, «переводу молочного животноводства на промышленную основу», жанр — репортаж с места события. «Председатель Малинина» (1976) открывает цикл женских портретов, пожалуй, забегая вперед, — самый замечательный из созданных. Наконец, несколько особняком стоящая киносказка «Ночь разведенных мостов» (1977) прошла под псевдонимом «тема взросления человека». И везде находилась крамола.

Отчего так? Вроде бы нормальная публицистика. Берется, например, группа из ПТУ, и у этих ребят спрашивают: «У вас много свободного времени?» Живой срез поколения. Отвечают: «хожу в техникум», «книги читаю». Восемь часов вечера. Общежитие Метростроя. Вот-вот начнутся танцы. Лица, лица... скользящая камера, черно-белая пленка. Выступает пожилой человек, в прошлом — кремлевский курсант, говорит о том, как он любит молодежь, наставляет с юмором: «Надо нам, ребята, жизнь красивую прожить». По-

шли танцы, а за кадром звучат уже не ответы, а слова самих молодых, озабоченных собственным досугом. И в финале — опять вопрос: «Что ты делаешь вечером?» Уже тут появилось умение режиссера, ничего не навязывая, сказать от себя — и о главном. Мы видим молодость — прекрасную, самодостаточную — и вынужденное убожество «досуга». И что же? «Показанная вами молодежь — бездуховна»,— сказали режиссеру. Убрали почти все, связанное с курсантом, усмотрев глумление над святыней. И ввели дикторский текст такого содержания: «Молодежь любит танцы, но не надо забывать и ответственность перед собой и перед обществом», или: «Свободное время, — говорил Маркс, — мерило духовного богатства общества». Эффект: честное предупреждение смотрится сегодня как памфлет. Обухович констатирует: «Некуда пойти». А ему: «Не туда ведете, товарищ!»

«Наша мама — герой»

Возьмем теперь опыт чисто метафорического кино — «Ночь разведенных мостов»,— другой полюс творчества режиссера. Пересказать фильм невозможно, но в основе такая история: два мальчика и девочка бегают по Ленинграду в летнюю ночь, задержавшись на улице после майского праздника. С какого-то момента мальчики переодеваются в костюмы Пьеро и Арлекина, превращают улицы, дворы и набережные в театральную площадку. Одновременно со шпиля Адмиралтейства уплывает кораблик — детская мечта. Его находят, погружают на дощатый помост, прибивают гвоздями и водружают на место. Приходит милиция, людям говорят, что разошлись. Финал — ночь продолжается, уход в нерезкость огней салюта.

Милая, поэтичная вещь. Все строится на противоположных по смыслу образах вольного полета, фантазии — и несвободы: слоны в цепях, кукла, через которую проехала машина, лежит на асфальте. И все это идет под божественного Шумана, изумительно подобранного, сообщающего происходящему ощущение печали и света. Но стоит только расшифровать метафоры картины, как очарование и необъяснимое чувство «невыразимой легкости бытия» усложняется аллегорией подавления детской свободы.

Ее и увидели, конечно, — фильм практически не был на экранах. И все же — странное дело! — в фильмах Обуховича можно увидеть «крамолу», но не в ней дело. Социальным протестом кинематограф режиссера нисколько не исчерпывается.

Режиссер, отчасти вынужденный искать своих героев в санкционированной свыше среде передовиков производства, начинает нащупывать свою тему — несовместимость человека и клеточки, отведенной для него Системой. Хотя поначалу Обухович не отказывает себе в удовольствии отмечать на полях сюжета идиотизм нашей официальной пропаганды. Так было, в частности, в «Больших хлопотах». Весь фильм построен на

контрапункте бодряческого, заштампованного текста из радиоочерка журналиста М. Воробьева о совхозе «Ленсоветовский», его главном зоотехнике Н. А. Шавиловой — и тех сведениях, которые мы узнаем из фильма об этом совхозе. Ситуация тяжелая: доение и впрямь «переводится на промышленную основу», нужны молодые кадры, средний возраст доярок на комплексе — 25 лет (ура!), но... из них 64 — беременны, а в детском садике мест нету. И вот — два параллельных потока: кто о плане и перевыполнении, кто — о трудностях. Кто о жизни, когда «хочется жить и работать», а кто — о том, что на собственное, личное уже совсем не остается времени. Вроде бы речь идет о трудностях при внедрении новой технологии, а на самом деле — о взаимоотношениях человека и Системы, желающей, чтобы он был скроен в точности по ее меркам.

«Диалоги»

Параллелизм этот еще несколько прямолинеен, но уже через несколько лет это противоречие найдет совершенное воплощение в одной из лучших картин Мастера — «Наша мама — герой». Что же касается «Больших хлопот», то эту ленту переозвучивать было затруднительно, почти все шло на синхронах. И картину упрятали подальше. Хотя в финале содержались утешительные фразы об увеличении поголовья скота.

Итак, уже в первых своих работах Обухович, что называется, демифологизировал реальность. Его фильмы менее всего похожи на трудовые рапорты или дежурную хронику. Был заявлен прием: социальный анализ — реальность свидетельствовала, пусть неявно, против комментария к ней. Да и сам объект, повторю, вырывался из заданных рамок — ни с того, ни с сего передовик труда Н. А. Шавилова вдруг пыталась вспомнить и спеть песню послевоенных лет «Подари мне платок» — и не могла вспомнить. Камера «ловила» (еще специально — потом режиссер научится не мешать самораскрытию героя, видя свою задачу в том, чтобы создать условия для такого самораскрытия, не полагаясь на счастливый случай) минуты тихой сосредоточенности героини, бесцельной по отношению к действию. А в ответ на лозунг «хочется жить и работать», произнесенный журналистом в расчете на бурное одобрение, героиня задумчиво говорит: «Счастлив человек, когда есть работа и есть крыша над головой». Программа, прямо скажем, «ренегатская». А может, это и есть идеал нормального бытия?

Горечь человека, которого работа изматывает до предела, впрямую выражена в «Председателе Малининой». Здесь уже становится заметно, как режиссер понемногу перестает управлять своими героями. Этот фильм — почти монолог, героиня раскована перед камерой. Сначала объясняет, почему до нее сменилось двадцать пять председателей, а теперь двадцать пять лет она председательствует одна. И неожиданная откровенность:

«У меня не было личной жизни». «Кончишь работать — никому не нужна». И как зоотехник Шавилова пыталась вспомнить песню, так и дважды Герой Социалистического Труда хлебороб Прасковья Андреевна Малинина, отмеченная лично Л. И. Брежневым, председатель колхоза с примечательным названием «Двенадцатый Октябрь», вдруг заголосила: «Прощай, Москва, тебя мне больше не видать». И пустилась в пляс... Этой пляской завершается картина.

Получается, что сфера Обуховича — социальное портретирование на грани памфлета, а поэтические «экзерсисы» вроде «Ночи...» — так, от потребности выразить лирическое начало. Я, к сожалению, не видел еще один фильм-метафору «Совхоз «Красный маяк», где режиссер, по общему признанию работавших с ним сотрудников, обнаружил склонность к мягкому юмору и дерзкой фантазии. Но все дело в том, что фильмы Обуховича не были памфлетами даже при всей саркастичности. «Мешала» глубина ощущения жизни— то, что называется тайной бытия. Мешала — еще не выявленная в фильмах 70-х годов — несводимость человека к закономерностям Системы. Можно, конечно, заставить своего героя саморазоблачиться, но интереснее вместе с ним задуматься — почему живем так, а не иначе? Почему мы такие?

...В начале 80-х образовалась пауза. В 1984 году режиссер снимает маленькую картину о матери Гагарина — «Из семейного альбома»,— тонкую, изящную, с оригинально выстроенной фабулой — мы только в конце картины узнаем о том, зачем нам показывают детей, каток, церковь, белье, которое полощется на ветру, почтальона, зимний пейзаж, женщину, дающую письма старушке. Камера как бы невзначай приблизится к мемориальной доске. А потом появится тот же дом — на выцветшей фотографии, только, понятное дело, без доски. Еще фотографии. Укрупнение. Кажется, Гагарин? Точно, он! И уже далее — поцелуи с космонавтом Леоновым, цветы. Съемки ведутся прямо в кадре фильма — оказывается, идет официальная церемония, матери передают орден. Огромный портрет героя. Мать гасит свет. Выносит альбом из комнаты. И — титр: «20 декабря 1983 года Анне Тимофеевне Гагариной исполнилось 80 лет». Это событие Обухович и его оператор Дмитрий Масс подают в единой цепи событий, вполне равноценных и равноправных перед камерой.

Вслед за картиной о матери Гагарина Обухович в 1985-м ставит сразу три фильма. Картина «Прием по личным вопросам», самая, пожалуй, разоблачительная, пострадала особенно жестоко. Сначала я увидел цензурный вариант и только пожал плечами. Почти телерепортаж: монолог генерального директора завода «Электросила» Б. И. Фомина, прерываемый «просителями». Речь, собственно, идет о жилье — и он уговаривает подождать, раздраженно отмахивается, старается улыбнуться, терпеливо объясняет,— словом, человек на своем месте, выдвинутый на авансцену в первый перестроечный год — да, мы наши трудности не прячем, надо работать, все остальное приложится, но, вообще-то, обид и жалоб много... Лишь одно тогда насторожило: почему-то за кадром были саксофон и ударник, никакой логикой не объяснимые, ибо источник звука не наблюдался. Музыкальное сопровождение придавало происходящему не вполне серьезный смысл.

И только во второй мой приезд, когда ангел-хранитель студии Марина, работающая в фильмотеке, уже совершенно спокойно показала мне первый вариант фильма, стало понятно, что к чему. Цензура побоялась саморазоблачения героя: «Если не будет лучшего — брать и говорить спасибо Советской власти». «Десять лет я жил в коммуналке, и ничего, другие не развалятся». Перед нами вовсе не радетель о благе народа, а чиновник, поставленный перед необходимостью принимать людей.

Вот уж воистину здесь Обухович «объективен» — все говорит само за себя. Но контраст возникает сам собою — невозмутимый, лишь слегка косящий глазом на камеру Фомин и отчаявшиеся просители: когда буквально убивают соседи, грозят сжить со свету, когда уже двадцать пять лет стоят на очереди, а ведь были на фронте — и никакого просвета. Фомин прикидывает, щурится: молодежь перспективна, «является производителем», но и ветеран свое отработал и «имеет право», вот и крутись тут... А задний ум — тут как тут: «ветераны не себе жилье требуют, а своим детям — совесть нечиста!» Поглядел на публику, изрек резюме: «Когда преодолеваются трудности, есть определенный процент удовлетворения». И чуть раньше: «В конечном счете решает трудовой коллектив — вот что такое прием по личным вопросам». Я, мол, хоть и власть, но с меня взятки гладки. «Ну, пошел я». И пошел. А за окном — краны, краны, краны... И все решается в кабинетах — там, где Власть. Мы это видели.

Параллельно «Приему...», однако, режиссер неожиданно сделал два фильма в жанре эстрадного обозрения, даже скорее концерта, на натуре, с массой света и уже совершенно физически ощутимого воздуха в кадре. Назывались они «Золотая пластинка» — за номерами два и три. Сам он отозвался о них

пренебрежительно, дескать, халтура, серьезно относиться к ним не надо. Тем не менее, особенно заметным в фильме был мотив радостного раскрепощения, он выражал себя в стремительном монтаже и в самих солистах: Нани Брегвадзе, Александре Градском, Валентине Пономаревой, Владимире Чекасине (во второй пластинке) и ансамбле «Мзиури» (в пластинке третьей). Отсюда потянулась нить к «Диалогам» и к последней на сегодняшний день ленте Обуховича «И не кончается строка». А между «Диалогами» и «Строкой» он поставил еще два фильма-портрета — «Четвертый сон Анны Андреевны» (1988) и «Жизнь по лимиту» (1988), образующих вместе со спасенной лентой «Наша мама — герой» (1979—1989) цикл, который не назовешь иначе, как Большое кино. В нем есть тайна.

●

«Наша мама — герой» напоминает и фильм «Без легенд» Герца Франка, близкий по пафосу, и, пожалуй, вайдовского «Человека из мрамора». В ранних картинах Обуховича Система и человек существовали как бы параллельно. Оператор запечатлевал единственное и неповторимое лицо, а все остальное было гарниром. Но как быть, если официальное бытие личности — тоже жизнь, и его никуда не денешь?

Существует такое понятие, как добровольное рабство. Но ведь в 1979 году как бы не предполагалось такой системы категорий и таких самооценок! Просто жизнь делилась на жизнь для общества (оно же — государство), и жизнь личную, семейную. Правда, с семьей героиня фильма «Наша мама — герой», Валентина Голубева, прославленная ткачиха камвольного комбината города Иванова, опять же отмеченная «лично Леонидом Ильичом», можно сказать, в фильме и не встречается — разве что на сцене увидит сына Павлика, старательно выговаривающего: «Мама — член бюро обкома. И работа, и семья... Кто заменит маму дома? Ну конечно, только я. В трудовых успехах мамы и моя частица есть».

Слава советской женщине-труженице! Вот она выступает, благодарит Вождя, а вот за границей, вот заявляет на митинге о своей солидарности с народом Чили, вот — вместе с Луисом Корваланом. Параллельный монтаж: семья. Ну что такое дом без женщины? Муж и сын маются, словно сироты. Сын сочиняет что-то про стрекозу и утят, потом — холостяцкий завтрак — кефир, яйца, хлеб. Муж стирает. А на улице — аршинный портрет героини. Красота, да и только! И снова — фабрика; негритянка возле Голубевой; «наша мама» делится опытом, и дикторский текст (вот он, родимый! режиссер его не забыл) это нам разъясняет. А тем временем к героине приехал отец, но разве ее застанешь. Мужчины пьют водку, селедкой закусывают с газетки на столе, говорят о Валентине, листают журнал с ее фотографией. А ребенок в это время талдычит, старается: «Мама — член бюро обкома...» — один раз, второй, третий — с какой-то безнадежностью и одновременно мольбой о пощаде.

Праздник 8 марта. Весь день до поздней ночи муж и сын ждали маму. Готовились. Цветочки купили. Торт. Скатерть постелили. Ребенок так и уснул. Темная прихожая. Входит знакомая нам по кинохронике женщина. Буквально качается от усталости. Смотрится в зеркало, инстинктивно поправляет волосы. Садится. Медленно стягивает сапоги. В глазах — слезы. Измученный взгляд на зрителя. Не много таких крупных планов и в художественном кино. Разве что — финальный взгляд Кабирии...

Фильм обличает вымороченный социум, да, но не в этом смысл. Мучительно жалко ее, эту милую женщину, этих живущих какой-то холостяцкой жизнью мужчин — взрослого и маленького, всю нашу жизнь с ее перевернутыми, смещенными ценностями. Воистину Обухович дошел до конца в прямом исследовании культурных героев застойного Эпоса.

Два следующих женских портрета выходят за рамки взаимоотношений человека и Системы, они шире: о человеке и времени. Радикально меняется и способ повествования. Мы впервые наедине с героиней фильма. Либо она сама почти все время в кадре — как сельский фельдшер Анна Андреевна Авзаева в картине «Четвертый сон Анны Андреевны»,— либо мы слышим ее голос — как голос Антонины Павловны Разживиной, ремонтирующей трамвайные пути в «Жизни по лимиту». Оба эти фильма сняты по сценариям Валерия Балаяна, и, кажется, это счастливое сотрудничество.

Мы не просто воспринимаем монологи, мы знакомимся с двумя основополагающими типами сознания. Анна Андреевна — моложавая, с волосами, похожими на нимб, с детскими глазами, она родилась в 22-м году, прошла через войну и сталинские лагеря, сейчас работает в забытой Богом деревне, держит у себя на столе том Чернышевского в «Литературных памятниках» (кстати, и совхоз там — имени Чернышевского) и, изредка откликаясь на деликатные вопросы, задаваемые из-за кадра сценаристом, исповедует свой символ веры: утопический коммунизм.

Интересно, однако, что если сначала и

впрямь поражаешься, как человек умудрился прожить с такой верой в Утопию, и единственное, что можно сделать,— это объяснить сам принцип, по которому в мире Анны Андреевны «все соединяются со всем», то потом видишь и другое, и это «другое» потрясает: личное очеловечивание Утопии.

Такой мир, как в грезах Анны Андреевны, возникает потому, что Цель человеческой деятельности и Смысл бытия совместились в тот момент, когда человеку внушили: он строит новый мир. И таких были миллионы. Цель — как мотив деятельности, срослась со Смыслом — как мотивом экзистенциальным, сущностным. И атомизированный, распавшийся в процессе бюрократической деятельности мозаичный мир «склеивается» заново — только на утопическом фундаменте, где будущее — всецело в руках человека-творца. Но — возникает старый вопрос — как примирить личные страдания и благую цель, если ты в нее веришь, и в то, что все делается как надо и только «вредителей еще много» — тогда как?

Помимо излагаемых умозрительных построений, Анна Андреевна еще и просто рассказывает, как она жила. И поражает не то и другое раздельно, а именно это сочетание. Рядом хрустальный дворец с Чернышевским — и тут же кот крутится под ногами. Поминает Ленина и — «Сталин приснился, прощения просил». Вот где ужас! Жизненный опыт Анны Андреевны — не производное, а фундамент Идеологии, в нее только встраиваются новые понятия-слова как кирпичики, а система взаимосвязей остается прежней. И мы слушаем Анну Андреевну, которая вызывает, надо признаться, живейшую симпатию, и цепенеем, вспоминая собственные умозрительные построения, объясняющие наш мир, не объясняемый никакими человеческими словами — или только ими.

Пощадили нас Балаян с Обуховичем — временами камера выходит на улицу, следует за Анной Андреевной то в медпункт, то за дровами. А рассказ все журчит... Умом понимаю, что напряжение в эти минуты слабеет (сумел же венгерский документалист Ференц Коша продержать зрителей пять часов наедине с «говорящей головой» известного спортсмена, и получился один из самых захватывающих фильмов в истории кино — «Миссия», но в высветленную горницу Анны Андреевны возвращаешься с трепетом — что-то будет?

«Жизнь по лимиту» — цвет, стекло, капли дождя на стекле, площадь, где сходятся и расходятся трамваи. Еще разглядываем толпу, неостановимо текущую через улицу и обратно, но уже звучит голос: «А я и говорю: надо смотреть на народ, Мария! Такой поганый народ! Всё убирайте, я всем говорю».

Да, вот она — в оранжевой куртке, точнее, ватнике. Наезд. Недовольное лицо. Потом камера отлетает, и мы видим лишь оранжевое пятно посреди площади. Перед нами — чистое кино, хоть все составляющие социологического этюда присутствуют: «фундаментальный типаж» (приехала женщина из села, просто сбежала от коллективизации и сумела затеряться в толпе, работала на заводе, ушла, так как к ней приставал директор, одинока, 77 лет, из них 42 живет в Ленинграде, недавно получила отдельную квартиру), замечательная точка съемки, позволяющая ловить в объектив людей, чье появление чуть опережает соответствующие места рассказа. В общем, это не исключительная личность, как Анна Андреевна, а некое «укрупнение» нас самих с общим чувством бесправия и случайности, нас, живущих «по лимиту». При всем том — вполне конкретная история. Уехала не от хорошей жизни: на ее глазах зарыли в землю живого священника, сама проработала в колхозе 19 лет. Вспоминает, как весело жили в селе, сравнивает с городом, где все плохо, но — живет, работает. А над площадью — то солнце, то дождь, течет толпа. Эффект камеры: появляются в кадре моряки, и через секунду заговорит старушка о знакомом парне из Мурманска, и афиша фильма «Соблазн». И так все время — удивительное слияние «я» с «мы». «Я бы жила нормально, если бы не война. Детей было бы двадцать человек». И без перехода: «Такая церковь у нас была на Пасху!» Вот, кажется, и все. Картину можно смотреть бесконечно.

Вот так и соединяются абсолютный утопизм и светлая вера со столь же асболютным практицизмом и суровой критикой всего и вся.

●

Заканчиваю эти наброски портрета моего героя — Обуховича — с грустью. О «Диалогах» писал подробно, как уже говорилось, Л. Карахан в «ИК» (1988, № 9). Напомню только, что в фильме показано действо, организованное неподражаемым Сергеем Курёхиным и его ансамблем «Поп-механика», роскошной смесью из «джаза, рока, панк-карнавала, цирка, зоопарка и беготни по залу», как пишет Карахан. Для него фильм Обуховича — документальное свидетельство человека иного поколения о возможностях «искусства сквозного хода», выводящего, по мнению критика, культуру из-под опеки власти, вечно старающейся укротить живое начало бытия. Кроме Курёхина в картине участвуют великолепный джазовый саксофонист Владимир Чекасин (его Обухович и оператор Дмитрий Масс снимали в

«Золотой пластинке-2»), Гребенщиков, Цой, Летов и другие, и параллельно режиссер вводит фрагменты джазового фестиваля в Тбилиси. Все это роскошество возводится Л. Караханом к Мейерхольду — вслед за поэтом Андреем Вознесенским, который предваряет картину вступительным словом.

Но вот незадача — Вознесенского Обуховичу навязали, от режиссера потребовали авторитетного комментария к фильму (ох уж эти дикторы!), а поскольку в том же зале некогда Всеволод Эмильевич поставил пантомиму «Шарф Коломбины», то и наш нынешний авангард, оказывается, заполучил отменных предков. Боюсь, однако, что несопоставимы условия возникновения этих двух феноменов. Мейерхольд рвал с мхатовскими академическими традициями, но это происходило в лоне единой театральной культуры, разлом времен породил жажду новых форм, нового сценического языка, и сам художник должен был обновиться, чтобы понять, как теперь разговаривать со зрителями, пусть даже с помощью пантомимы. Эксперимент же Курехина — по крайней мере в интерпретации Обуховича — свидетельствует, на мой взгляд, об обратном: художнику надоела роль Демиурга, он готов окунуться в поток спонтанного действия, и уже из него дирижировать сколько душе угодно.

Вот почему в «Диалогах» царит абсолютная свобода и раскованность в процессе действия, но фильм закончится — и останутся в памяти фрагменты музыкальных фраз, самозабвение диалога лишь «поверх» партитуры. Это лишь предпосылка полноценного диалога, мечта о нем, тоска по нему. Это фильм — как и «женские» картины Обуховича, несмотря на монтажную круговерть, организованную оператором Дмитрием Массом,— об одиночестве. На этот раз — незамечаемом (в этом поколении) и добровольном. Но это и образ нашей культуры — запоздалый хеппенинг, тотальное ликование,— и голоса, рванувшиеся к куполу из безмолвия.

«Диалоги» и по сей день разделяют аудиторию на принимающих и не приемлющих ленту. Думаю, та же судьба постигнет и последний по времени фильм «И не кончается строка» (1990). Получился он случайно: оставалась пленка, и Николай Владимирович по наитию записал вокальный цикл Градского на стихи Набокова. Надо отдать должное Градскому, он лихо «подставился». Певец мечется, бежит по лесу, по снегу, зажигает свечу, торгуется в Битцевском парке и бросает на снег червонец, мчится на машине, разрезает толпу на улице, размахивая красным шарфом,— и все это время не поет, нет, выкрикивает Набокова, как выкрикивают лозунги. Почти все это снято короткофокусной оптикой, с резкими толчками, рывками к зрителю — и от него. И лишь однажды воцаряется спокойствие — Градский сидит в углу залы роскошного ресторана и поет с цыганским надрывом известные ныне стихи «К России»:

Отвяжись, я тебя умоляю!
Вечер страшен, гул жизни затих.
Я беспомощен. Я умираю
от слепых наплываний твоих.
Тот, кто вольно отчизну покинул,
волен выть на вершинах о ней,
но теперь я спустился в долину,
и теперь приближаться не смей...

И вдруг в пустой зале раздаются аплодисменты.

Все это монтируется с невероятными коллажами художника Б. Быкова, где перемешано уже действительно все: нью-йоркские небоскребы, рюмки, роскошные дивы, бабочки (Набоков!) и еще черт-те что. Это и есть «фени» Обуховича. Дима Масс рассказывал (откуда и выплыло заглавие, перекочевавшее в мою статью): «Пока Коля не найдет «феню» — не пойдет картина, хоть тресни. Это может быть нечто, что знает он один. Нота ли музыкальная, плеск рыбы в озере, луч солнца, траектория полета птицы. Но пока не найдет — картина не двинется».

...А было дело в Киеве, и разговор затянулся за полночь. Но когда заговорили о Коле, Дима посветлел: «Да, это художник!»

Добавить к этому — нечего.

Григорий Козинцев

Из рабочих тетрадей. 1969—1971[1]

Способ уйти из жизни и оказаться в заточении в башне из слоновой кости, который так осуждали наши критики, прост. Включить радио. И все. Больше нет ни грешной земли, ни путаных на ней дел.

Голос удивительной сладости сообщает о выполнении плана или о трудовом энтузиазме с придыханием, воркованием и особым еле сдержанным восторгом.

Евгений Львович Шварц как-то сказал мне: «Если долго держать при себе невысказанное — делается фурункулез».

Я, дурак, писал свое, а, оказывается, у издательства «Искусство» уже есть решение: как было в кино тридцатых годов, и даже есть, видимо, постановление — какое мнение следует высказывать о Феллини.

Вот и получается, что мне помогли: последняя глава у меня никак не получалась. Теперь получится. Есть материал. Теперь, зато на свободе, я напишу еще главу «Ежик»[2]. Торопиться мне не нужно. И еще — я стал обладателем библиографической редкости: единственного экземпляра (верстки) этой книги.

Подождем.

7.IX.

Радиостудии имеют хорошее заглушение и отличную акустику для техники звукозаписи.

Выкачанный воздух. Ни одного постороннего звука. Ни самого далекого шума жизни, идущей за стенами. Совершенное молчание, мертвая тишина...

Есть такое выражение: «литературная позиция». Читая «Октябрь», совершенно отчетливо, почти что зрительно представляешь себе то, как критик Зубков становится в такую позицию. С полным ртом цитат он подходит сзади, например, к Зингерману (статья «Документальность и историческая правда», «Октябрь», № 7) и, оглушив цитатами, начинает крутить ему руки и свистеть в полицейский свисток.

Извините, я оговорился с позиции абстрактного гуманизма. Свисток у него — милицейский.

15.IX.69.

Наше кино больно. Сколько вайнштоков[3] в поле зрения!

Их стали нынче чествовать. Основатель. Заслуженный...

Чего основатель? Чем заслужил?

«Поймут ли, оценят ли грядущие поколения...»

«Рассыпать набор». Веселый горох отдается эхом ревущего и улюлюкающего зала. Уря!.. и — «бей его!..»

Расправа с «космополитами» и тошнотвор-

---

[1] Продолжаем публикацию фрагментов из «Рабочих тетрадей» Г. М. Козинцева. См.: 1988, № 7, 1989, № 3, 8.

[2] В послевоенные годы на «Ленфильме» первым отделом заведовал человек с короткой стрижкой и со странно и страшно непрерывно сужающимися и расширяющимися зрачками. Козинцев считал, что это у него от переутомления на предыдущей работе. Дома Козинцев называл его Ежик и мечтал написать о нем как о явлении, возможном только в нашей действительности.

[3] В. П. Вайнштok (1908—1978) — режиссер, кинодраматург.

ный запах лекарств, слышащийся еще в передней зачумленных квартир.

Проклятые годы. Черное, лихое время. Вечный кровавый русский закат над лобным местом и стая воронья...

Сейчас придет милая женщина, все понимающая Таня Запасник[4]. Мы возьмем карандашик, и к черту пойдет то, что осталось от этого времени, об этом времени в моей книге.

Я ведь писал ее не на века. Что даст мне, читателям этот рассыпанный набор?

Сколько их, таких книг? Россыпи.

Братская могила книг.

5 окт[ября]

Ухудшили вместе с доброй и милой Запасник «Глубокий экран»: цензурнее (по существу) книга не стала; стала хуже написанной.

Два дня тяжелого, бессмысленного труда. Два выходных дня по «Королю Лиру».

Новое сочинение Кочетова «Чего же ты хочешь?»

Юрий Николаевич Тынянов как-то сказал мне, что растет и ширится новый жанр «клеветон».

Роман Кочетова, как ни странно, чем-то напоминает мне детскую железную дорогу. Все как бы на настоящей дороге, только все не всерьез, все не взаправду. Но вот какие-то сволочные дети на загаженном пятачке играют в современный мир.

Или балаган купца Малофеева на Марсовом поле в старинные времена: заходи, почтеннейшая публика! Все покажем: к чему приводят американские танцы, как Солоухин прислуживает мировому капитализму, ура Сталину! И какая она есть, итальянская компартия. Кочетов изображает американцев (да и итальянских коммунистов) теми же способами, как Ростопчин изображал в свое время французов. Как ненавидел Л. Толстой эту псевдонародную понятность, подлое ерничество, с помощью которого все можно было объяснить простолюдину, поднять его гнев против студентов, жидов и армяшек.

Фаддей Булгарин был поэтом лакейских. Кочетов — бард секторов кадров, поэт органов государственной безопасности. Стукачи нашли своего защитника в русской литературе.

Была реабилитация Мейерхольда, Бабеля, миллионов невинно осужденных, убитых, замученных.

Теперь эта сволочь занята реабилитацией убийц, выгораживанием палачей, обелением ведомства Берия. Оправданием преступных ошибок в политике, возвышением тех, кто разорял страну, угнетал народ, уничтожал культуру.

Надо все же читать Кочетова, «Огонек»...

X.69.

Заболел режиссер И. С. Шапиро[5]. Врачи смотрят его кардиограмму.

Я сам могу ее прочитать: силы, безрассудно отданные съемкам, отчаяние, бешенство оттого, что не готово то, что давно заказано, что никогда не бывает готово в кино к сроку, драка за каждый кадр, непрерывная драка с теми, кому все равно, кому нет дела до наших бед и тревог, кто служит, считает: «обойдутся», «подумаешь, делов...», «сойдет», «съемку не отменят».

И вот — зубцы на тоненькой бумажной ленте бегут уже неровно.

Человек, ни минуты не стоявший спокойно на съемочной площадке, лежит — к перебинтованной руке по тоненькому резиновому шлангу капает глюкоза, в ноздрях трубка от кислорода. «Состояние больного средне-тяжелое».

Иду снимать дальше.

21.X.

«Каждый вечер в одиннадцать». Сценарий Радзинского, постановка Самсонова. Действие происходит преимущественно в телефоне-автомате.

Сценарий автомата. Автомат — режиссер. Штучного здесь нет ничего. Все поточное, серийное. Особенно мутит от продукции «с настроением»: дождик, тихая музыка, абажурчики.

Самсонова возвели в образец соцреализма за «Оптимистическую трагедию». Потом той же машинкой он изготовил «Три сестры». Даже наша ко всему привыкшая критика осатанела.

А «Рублев» лежит на полке.

27.X.

[4] Т. Е. Запасник — в то время заведовала редакцией кинолитературы издательства «Искусство» и была редактором книги Козинцева «Глубокий экран».

Мы считаем односторонней оценку, которую дальше дает Григорий Михайлович Т. Е. Запасник и ее роли в судьбе «Глубокого экрана».— Ред.

[5] И. С. Шапиро — второй режиссер на фильме «Король Лир».

Солженицына исключили из рязанского отделения Союза советских писателей.

Содом и Гоморра. Земля горит, и море пылает.

13.XI.69.

Много раз в жизни слышал я выражение: что же, по-вашему, пустить это дело на самотек?

Проглядели. Блока пустили на самотек. Потом доглядели: Мейерхольда, Эйзенштейна. Самотек утек.

4.XII.69.

Воспитательная роль искусства, воспитанного на кнуте и прянике. Можно, кстати говоря, написать исследование: сорта кнута и пряника в различные периоды, как отражение «веяния времени». По Блоку: «единый музыкальный напор» кнута и пряника.

Блок писал, что его гонят бичи ямба. Но могут и бичами гнать ямбы.

И все стали спокойны и даже счастливы. Мир снизошел на души: теперь я не обязан. Освободились от гнета. «Сам виноват!»

Посветлели и облегченно вздохнули.

Москва — первые дни декабря.

Директором «Ленфильма» много лет был И. А. Глотов. Среди разнообразного начальства, с которым мне пришлось иметь дело, Иван Андреевич был примечателен, я бы сказал, чистотой цвета, которым была окрашена его личность. Был он поразительно ровного, блеклого цвета.

Безупречно честный человек, аккуратный во всех видах отчетности, беспрекословно выполнявший распоряжения начальства, стоящего над ним выше. Он приходил на работу раньше всех, уходил последним. Старался, чтобы полученные сверху распоряжения выполнялись тщательно. Ни деньги, ни власть его не привлекали. «Я солдат партии»,— часто говорил он.

В первые годы его работы все шло как по маслу. А потом он как-то запутался. Распоряжения сверху менялись, а разобраться в них становилось все труднее. Солдатское дело можно понимать по-разному. Солдат не щадит жизни для защиты родины. Солдат беспрекословно исполняет приказ.

Защита родины как-то стала чисто риторической фразой (От кого? Космополитов? Формалистов? Эйзенштейна?), на первое место выходило беспрекословие.

Во время первых бомбежек Ленинграда, кроме регулярных дежурств на крыше, на студии было учреждено дежурство в кабинете директора. Одним из дежурных там бывал и я. Функции дежурного были несложны: обойти помещения, посмотреть, все ли в порядке в бомбоубежище, а потом, устроившись на стульях в кабинете, ждать бомбежки или распоряжений по одному из телефонов, стоящих на столе.

Однажды мы дежурили вместе с Глотовым. Ночь казалась длинной, Иван Андреевич разговорился: «Я ведь сперва был учителем,— начал он,— и очень любил физику. Это был мой любимый предмет. И я, знаете, душу вкладывал. А потом обследовали школу. «Что же это ты, Глотов,— коммунист, а преподаешь физику,— сказали мне на комиссии,— не дело это, Глотов. Берись за обществоведение». «Но позвольте,— сказал я,— обществоведение я толком и не знаю, а физикой занимался специально». «Ничего, узнаешь».— И стал я, Григорий Михайлович, преподавать обществоведение. Плохо это у меня получалось. С физикой все было по-другому. А потом перекинули меня в районо, а потом дальше. И физику я, Григорий Михайлович, уже забыл...»

После XX съезда Глотова с «Ленфильма» убрали. Назначили замдиректора Театра оперы и балета имени Кирова.

— Здравствуйте, Григорий Михайлович,— услышал я по телефону знакомый голос.— Вот хотим вас пригласить поставить у нас оперу «Русалка».

— Что вы, Иван Андреевич,— пошутил я,— в русалках я ничего не понимаю.

— А понимать в них, Григорий Михайлович, ничего и не нужно. Все у них, как у людей. Да мы вас и консультацией обеспечим.

В сороковые годы выражение глаз Глотова изменилось. Они стали мутными и тяжелыми. Во время мытарств с «Белинским» он сказал мне глухим и чужим голосом: «Видимо, вы не понимаете, чего от вас требуют». В этом я действительно был виновен.

Потом разом солдата уволили в бессрочную. Списали по чистой. Никому он не стал нужен. Перестал он понимать, что от него требуют.

Несправедливо. Надо было таких сохранить. Как в Лондоне у Букингемского дворца свершает свой странный церемониал королевская гвардия в медвежьих (теперь нейлоновых?) шапках и красных мундирах, пусть такие, как Глотов, совершали бы свой

странный церемониал, развод караула где-нибудь в приличном для них заповеднике. Приходят в куртках на свои собрания. Хлопают. Встают. Переходят в овацию. Голосуют.

Сюда же — дармоед с ежиком.

— Это прямо ужас какой-то,— сказала мне монтажница Ира, посмотрев вместе со мной одну из частей,— и правду говорят, будто тогда шага нельзя было из дома выйти, сразу тебе напрочь отрубят голову. И как, наверно, эта кожа, что они носят, воняла...— И добавила: — В «Гамлете» они хоть в красивых костюмах ходили».

Я понял, что меня ожидает.

20.XII.69.

Глухой, немой, черный край света. И только какая-то идиотка на маленьком экране телевизора на одной ноге кружится на искусственном льду.

Кругом ночь. «И в душном скопище исходов — нет, не библейских, наших дней...»

20.XII.69.

Из фильма «Солдаты мира», посвященного борьбе за мир, вырезали все кадры, где был Эренбург (правда, в каком-то одном он сидел сбоку). Создатель и один из самых активных участников этого движения оказался за кадром.

Очевидно, тыловой ворюга-интендант сделал это. Кинематография карманников, воришек, тайком вытаскивающих фамилии, кадры, строчки. Авось не зазвонят колокольчики, как на диккенсовском манекене в школе уголовников.

Вытащили (попробовали) посвящение Маяковского Лиле Брик, Ахматову и Мандельштама из истории поэзии. Куда там, разве перечислишь...

29.XII.69.

Кончается год. Для одних — эпохой завоевания Луны. Для других — нáпрочной остановкой маятника.

Еней[6] теряет зрение. Худо на душе. Хоть бы немного радости.

Ну, а что новенького на «Ленфильме»? Воруют и примазываются к заграничным командировкам. Доносят друг на друга: один сделал за казенный счет ремонт, другой украл для своей квартиры стульчак — тоже казенный.

Музы переговариваются друг с другом из мусорных урн[7]. Литература радостно перебирает свои зубные щетки, старые газеты и чемоданчики, пока ее засасывает в землю.

29.XII.

Самодержавие, православие, народность — эти понятия в русской истории всегда находились в сложной, диалектической взаимосвязи: они менялись местами, превращались в собственные противоречия, исчезали и неожиданно являлись вновь, как феникс из пепла.

7.II.70.

Опять в «Советской культуре» в статье про какую-то еврейскую певицу, выехавшую в Израиль, появилась не просто ее фамилия или фамилия ее мужа. Центром статьи стало имя мужа: Хаим. Журналист, выражаясь профессиональным языком, обыгрывает «Хаима».

Какое имя было у Власова? И почему-то о писателе Кузнецове[8] пишут, называя его по фамилии.

Хаим — не имя, а лозунг.

Борьба идеологий или борьба терминологий? Хорошо бы исследовать эволюцию и революцию терминов. Нынче во всем мире даже одни и те же цитаты используются для защиты совершенно различных интересов. Камуфляж цитатами.

Святая первозданность полюсов начала революции: белые — красные; «До победного конца» — «Долой войну!» Лозунги, до края полные реального, жизненного содержания: «За бога, царя и отечество!» — «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

Пятьдесят лет уточнений, поправок, оговорок.

А теперь крутишь радио: Албания, Китай, Югославия...

[6] Еней Е. Е. (1890—1971) — художник кино, многолетний сотрудник Козинцева.

[7] В пьесе С. Беккета «Конец игры» в течение всего действия персонажи сидят в мусорных баках.

[8] Анатолий Кузнецов не вернулся в СССР из поездки в Англию в 1968 году.

Смешно, что наиболее чтимый на Западе Донской, противопоставляемый советским кинематографистам, был героем-оратором, разоблачавшим космополитов.

7.II.

Юрия Олешу обвиняли в клевете на интеллигенцию. Но дело началось куда раньше. Вначале был Степан Трофимович Верховенский. Потом был такой у Эренбурга в «Хулио Хуренито».

Как раз так и описывает теперь Кочетов фигуры отрицательные, противоположные рабочим-созидателям: никто его не трогал, а он изображал себя жертвой режима и т. п.

На телеэкране какой-то самый знаменитый хоккеист и наиболее прославленный тренер должны были сказать несколько приветственных слов по случаю театрального юбилея.

Бог мой, как не могли они — люди с лбами в сантиметр — связать даже трех слов. И причиной этого вовсе не было смущение. Куда там! Я давно не видел таких уверенных в себе типов. Просто язык им не нужен. За каким рожном может понадобиться им труд Пушкина, Гоголя, Толстого. Что, их страданием можно двинуть шайбой посильнее?

Я увидел в их неандертальском складе то, чего хочет время.

Вот она, массовая культура.

14.II.70.

Тип западной прогрессивной картины: муж, жена, любовник и война во Вьетнаме. В красках.

Я заметил, что негодяи любят некоторую ускользающую изящность, неуловимость глаголов: «Мне думается». «Нам довелось».

«Как ваши задумки?» — спросил меня один прохвост.

Нарва. 21.IV.70.

Отличная артистка Чурикова у нас не в моде. Спрос на селекционный национальный тип, высшую славянскую расу.

Бабы из тех, кто взглянет, как рублем подарит. Рублем с головой Николая Второго.

Именно с таким товаром мы боролись приглашением Чиркова и Кибардиной в «Юность Максима».

К какому типу относится ленинский лоб?

4.V.70.

Нашу кинематографию, как чума, уничтожил «эффект пресыщения». Ох, как все обожрались тем, что показывают (в который раз!) на экране, тем, что говорят (вещают) по радио. Обожрались даже не существом. От него остались пух и прах, а тембрами голосов, интонациями, темпами (о ритмах и помину нет).

Режиссер Шапиро говорит, что он не только любит процесс съемок, но даже сам воздух павильона доставляет ему наслаждение.

От отсутствия вентиляции в павильоне я дурею, а съемки обычно кажутся мне мучительной канителью, где настоящей работы на два часа, а остальное — борьба с бестолочью, нежеланием трудиться по-настоящему, надеждой на «сойдет и так».

Мучительны шуточки и прибаутки, принятые в кинематографическом быту, жаргон, принятый на съемках, неуважение к делу, скептицизм. Все это, конечно, не мешает людям трудиться всерьез — если от них требуют. Но считать это дело «беленьким» уж очень трудно: по внешности оно явно «черненькое».

В гнусном слове «киношник» уловлен, увы, какой-то верный оттенок. Все мы — во время съемок — из-за дурной организации, привычки работать спустя рукава, вкоренившихся штампов, становимся нервными, крикливыми, грубыми.

29.V.

Одно и то же. Одно и то же. Каждый день одно и то же. Всегда. Всюду одно и то же.

Эренбург называл это: вольер.

6.VI.

Я приехал из Москвы с портретом Любы, который написал в Париже Альтман. Светлая, ясная живопись.

Меня ужаснула сразу же, как только я снял бумагу, мрачность тона. На щеках Любы откуда-то оказались черные пятна. Конечно, в этот день свет был особый: пасмурный петербургский день.

Теперь портрет как будто бы приживается. Вернулась светлота[9].

Я хорошо запомнил нескончаемые монологи и у людей других профессий в особых случаях, в годы несчастья. Профессор Фридман строил свои речи перед единственным слушателем[10] несокрушимо логически: мы же идем на выборы вместе... Он рассказывал, с каким вниманием его выслушали. Потом уволили.

М. С. Шостак[11] предъявлял отметки — круглые пятерки — в университете марксизма-ленинизма. С трудом нашел он работу на фабрике фотобумаги.

Никогда я не слышал никаких речей от Эйзенштейна: тот только шутил. Правды он не искал.

И Шостакович помалкивал.

27.VI.

Доконали. Глупостью. Бессмысленностью. Развалом дела. Атмосферой лжи и прикидывания.

Счастливый, кажется, один Вайнштok. Уцелел. Выплыл. Торгует. Лживая рожа его восходит над руинами, как солнце.

Чтобы постороннему как-то прожить в банде жулья, ему необходимо заручиться содействием хоть кого-то. Так я, начиная постановку, судорожно цепляюсь за тех, кто «знает кинематографическое дело», кого голыми руками не возьмешь, не сожрешь без соли.

«Те» обеспечивают мне некие гарантии разумной работы на два года. Но одновременно, в свою очередь, портят труд. Боже мой, какая же это тоска «снимать кино». Здесь даже филармонические музыканты, играющие Шостаковича, относятся к делу по-особому, по-иному, чем у себя дома.

Все выглядит похабно, распущенно, неуважительно, «как в кино».

Телевидение как-то брало у меня интервью. Я высказал, правда, в более мягкой форме, подобные мысли. Первая же телеинстанция велела их из интервью изъять. Кинорежиссер такие мысли высказывать не должен.

Что отличает истинного кинематографиста? Неверие ни в бога, ни в черта. Вера только в одно: ухватки ремесла, умение выкручиваться. Ремесло все вывезет.

Здесь мелкие жулики должны заранее пережулить крупных жуликов. Так пишутся рабочие сценарии, составляются монтировки, сметы. По-человечески здесь ничего и никому объяснить нельзя.

Как я попал сюда? Выжил здесь? По ошибке.

14.VII.70.

Опять и уже, кажется, навсегда (в каком-то, чьем-то представлении о времени) застрял «Глубокий экран». Рукопись, принятая «Искусством» пять лет назад, трусливо запряталась в ящик ручками милой, все понимающей Тани Запасник — зав. кинередакцией. Она так хотела, чтобы эта прекрасная, отличная, лучшая из всех, что у них была, книга вышла в свет, что, дожидаясь какого-то неведомого лучшего времени, мягко задвигала рукопись подальше в темноту, в ящик: «художник подвел с оформлением», «типографии следует дождаться самой образцовой...»

Так прошло четыре года. Потом грянул гром: сам зависскусством (забыл кавычки) тов. Севостьянов прочел и испугался — громко, вслух, некорректно. Запасник трусила корректно.

Вырубили две главы: иначе рассыпем набор. А без двух глав — завтра в печать. Враки. Еще почти год.

Молчание их стало зловещим уже всерьез. Какой-то главный зависскусством поднял веки.

Гнусная, подступающая откуда-то из глубины души тошнота.

Тошно. Муторно. Гадко.

17.VIII.

Вчера в парикмахерской я неожиданно для себя увидел в зеркале не обычный свой облик, а чье-то чужое, уже мало напоминающее меня лицо. Какие-то черты напо-

---

[9] Козинцев вернулся с похорон сестры, Козинцевой-Эренбург, умершей 7 июля 1970 года. По моей просьбе к нам немедленно приехал Натан Исаевич Альтман и долго вместе с Козинцевым искал место, где повесить портрет, чтобы он был правильно освещен и его можно было видеть с рабочего места.

[10] В годы борьбы с «космополитами» уволенный с работы профессор Фридман — один из ведущих педиатров Ленинграда — пробился на прием к руководящему работнику обкома КПСС.

[11] М. С. Шостак — директор многих фильмов Козинцева. Многолетний работник «Ленфильма».

минали Илью Григорьевича[12]. Морщины, глубокие тени. Старое, измученное лицо.

20.VIII.

Какое отличное слово «душегуб». Это ведь не просто синоним убийцы, обрывающего жизнь человека.

Время — душегуб.

Плач, чтобы пронзить глухоту лет, времени, потерявшего слух, неспособного услышать горе людей.

Слова «они», «у них» я слышал с поразительной отчетливостью у Тынянова.

Труд в монтажной и по возвращении домой, отвратительное измывательство над «Глубоким экраном». Вся эта цензурная сволочь, скрытая за неясными псевдонимами («руководство издательства»), гуляет по труду многих лет карандашами, душит, зубами рвет книгу. Это идет годами.

Лучшее лекарство: сравнение. Что стоит моя в общем-то совсем средняя книжка по сравнению... К черту сравнения. Все же и я жил, живу, думаю, что-то видел. «И на земле мое кому-нибудь любезно...» — писал Баратынский.

Утешают мысли о подруге моего детства Наде[13].

Это я себе вру ненадолго. Ничего, ни черта не утешает.

26.VIII.

Так весело кончаю я этот фильм[14]. А так, грех жаловаться.

Господи, боже мой, нет сил больше терпеть от этих нюансов. Просто воры и жулье с соблюдением законности; паразиты обычные и паразиты с некоторым прогрессивным уклоном...

Так собираются материалы для новой постановки. Изучаю жизнь, не получая суточных, нахожусь в творческой командировке. Постановление. Осуществленная утопия.

Шавки-невидимки ползают по рукописи (вернее, по историческим фактам, изложенным в некоторых местах «Глубокого экрана») и ножичком подчищают одни слова, вписывают вместо них, на их место другие: два, три, пять — все как бы и на месте, а факт теряет определенность, оценка явления исчезает.

4.IX.

Очеловечивание компьютера и окомпьюторивание человека. В области надзирания над изящным искусством последний процесс достиг невиданных результатов.

Так их, сволочей, здорово запрограммировали, сил больше нет.

То же самое. Все то же самое. Ничего хотя бы немного отличного от слов Пушкина. Но горе в том, что и сами эти слова уже как будто потеряли смысл, во всяком случае, поражающую силу предвиденья, совершенную точность пророчества[15].

Не стало место художника пустым, не стало оно иным[16]. Дело только в том, чтобы знать это свое место, не ошибиться, когда его придвинули по ошибке к другим местам, которые находятся у стола. У пирога.

Мы трудимся, изнемогая от напряжения и усталости, а рядом на «Ленфильме» идет своя работа. Сегодня во время особенно напряженной смены в зале появилось несколько унылых фигур. Кто такие?.. В чем дело?.. Почему прерывают наш труд?..

Явилась техническая комиссия — поступил сигнал: режиссер настаивает на браке, звукозапись перегружена шумами, допущена перемодуляция.

Братцы, это же просто какая-то мистика: аккуратно с этого же начиналась моя работа над первым звуковым фильмом на «Ленфильме»: 1930 год — техническая комиссия строчит протокол: «Одна» — брак звукозаписи».

[12] Козинцев был двоюродным племянником И. Г. Эренбурга. В последние годы многие действительно отмечали их внешнее сходство.

[13] Надежда Яковлевна Мандельштам (1899—1980).

[14] «Король Лир».

[15] Имеется в виду стихотворение А. С. Пушкина «Пророк».

[16] Имеются в виду строки из стихотворения Б. Пастернака «Другу»: «Напрасно в дни великого совета, где высшей страсти отданы места, оставлена вакансия поэта: она опасна, если не пуста».

Еще два года назад — немое кино. Дирижеры всех ленинградских кинотеатров отказываются исполнять музыку, сочиненную молодым композитором для «Нового Вавилона». Так пришел в кино Д. Д. Шостакович.

И еще пятидесятые годы — худсовет при Министерстве кинематографии обсуждает материал «Белинского»: «А почему вы поместили в фильме какую-то немецкую музыку?» — оборачивается ко мне композитор Захаров, один из тех, кто тогда решали наши судьбы. «Это сочинение Шостаковича»,— отвечаю я, еще не понимая, в чем дело. «А я повторяю: немецкую музыку»,— твердым голосом заявляет Захаров.

3.X.

Опять не работа и не борьба, а бессмысленные усилия, чтобы преодолеть косность. Кино — молодо, но хочется сказать: вековую косность.

Есть в звукозаписи особая эстетика ОТК. Звукооператор начинает думать не о Шекспире и не о будущих слушателях и зрителях фильма, а о том, как техническая комиссия будет принимать его работу. Нас просто замучили во время звукозаписи «Гамлета»: неразборчив текст. Потом я не слышал жалоб ни от одного из тех, кто смотрел фильм.

Работа на комиссию. Потом слушаешь, и волосы встают дыбом: куда-то пропадает именно то, чего мы добивались — жизнеспособность, естественное течение разговора. Прибавилась кнопка, на которой идет запись, «выровнили» на озвучивании несколько «непонятных» реплик, и в фильм влез ровный голос диктора, читающего бюллетень погоды.

Опять все перезаписывать, рассеивая перед звукооператором призрак ОТК.

15.X.70.

Выстаивание обедни... А что служат?

Теперь у нас два вида книжных изделий набирают все большую ценность. Вернее сказать, что стоят они на рынке очень много, а цены возрастают от года к году. Издания, посвященные т. н. формализму (то есть живописи XX века) и богословская литература.

Я страшно удивился, когда в книжной лавке ко мне подошел какой-то малый и шепотом спросил: «По богословию вы не подбираете?..» Не пресловутое библиофильское — «собираете», а «подбираете».

В цене поп-арт и Бердяев.

Опять мучения на киностудии: гнет, «давай-давай!», тупые рыла, выпятившие на тебя бессмысленные, оловянные, милицейские буркалы-кругляшки. «Когда окончите?.. Студия будет без зарплаты». Вранье. Ты, сволочь, будешь без премиальных.

Слова, которых нет ни на одном языке: «шарашкина контора», «филькина грамота».

А тружусь я со святыми — Еней, Вирсаладзе[17], Шостакович...

31.X.70.

В последнем «Советском экране» информация: «Народный артист СССР М. Э. Чиаурели приступил к съемкам мультфильма «Петух-хирург».

Ну, как не написать: «Sic transit gloria mundi»?[18]

«Блеск и нищета куртизанок»?..

Увы, иначе: «Все там будем».

Иных уж нет, а те в мультфильме... Пора, мой друг, пора...

Вот эпиграф к моим воспоминаниям: «А что Касьян? Что Бородавка? Что Колопер? Что Пидсыток? И слышал только в ответ Тарас Бульба, что Бородавка повешен в Толопане, что с Колопера содрали кожу под Кизикирменом, что Подсыткова голова посолена в бочке... Понурил голову старый Бульба и раздумчиво говорил: «Добрые были казаки!»

— Я не совсем согласен с нашим уважаемым другом,— розовые, бархатные языки симпозиумов... Ласковая блевотина интеллигентных, стелящихся фраз. Опытная сволочь с цитатами из Кафки.

— Я не совсем согласен с моим уважаемым другом в том, что он считает себя лицом...

Лица-то у него уже давно нет.

Через сквер на Кронверкском проспекте шел, нет, не шел, а медленно катился

[17] Вирсаладзе С. Б.— театральный художник.
[18] Так проходит мирская слава (*лат.*).

бывший поэт. Он отек, заплыл жиром; пропали подробности: шея, талия, даже руки и ноги уже мало заметны.

Меня он давно и отлично знал, но, следуя по прямой, он прокатился мимо меня, заплывшие глазки — мутные, ничего не выражающие, не повернулись на меня.

Разросшийся волдырь, чирей в шубе. Вот страшное наказание, причем никто его не судил, не приговаривал к тому, чтобы быть таким. Он сам себя укатал в бессмысленный шар, чурку в шубе.

И аккуратно в этот самый момент... Герой соцтруда.

Помнить о нем для «Гоголиады». Все же самая современная тема: продажа души черту. Вид поэта в фазе полного признания его ценного дарования. Чудный сюжет.

«Тот» день отдыха: самолет вместо Минеральных Вод прилетел в Тбилиси. 9 неработающих телефонов-автоматов, штурм справочного бюро. Но, к счастью,— Вирсаладзе, которым я не перестаю восхищаться...

День, ночь, и опять пустая черная площадь, освещенная высокими фонарями. И кто-то «Красные камни» положил в его протянутую руку[19]. История и время возникновения этого рода архитектурного ансамбля о двух голых фигурах с фонарями в руках. Типажи и т. д.

Вечер, полный очарования отдыха: арабский фильм, кажется, «Счастье любви»; что «любовь», что жирные, лоснящиеся лица и полная бессмыслица — ручаюсь, а вот первое слово забыл.

Сладко начинать новую жизнь после этих почти непереносимых трех лет черной пустой площадью, арабским фильмом да еще Кочетовым на закуску, на которого я наткнулся в коридоре. La dolce vita[20].

11.XII.70. Кисловодск.

Забыл, сколько раз Душечка меняла свою речь из-за интересов нового мужчины. Наш брат десять раз на день становится Душечкой, невольно меняя язык, попадая в круг интересов собеседника.

Подлая привычка.

Это называется показ фильмов по телевидению. Нет ни показа, ни фильмов. Понимаешь всю глубину технического процесса, определяемого словами: «сыграть в ящик».

«Посол Советского Союза». Монтаж хроникальных кадров с картинным изображением жизни посольства. Игра в поддавки Юлии Борисовой с королем, министрами и акулами капитализма: они, как шпрехшталмейстер, подают реплики, которые рыжий кроет репризой.

Но все это обедни еще не стоит. Обедни (квартира из четырех комнат в центре) стоит конец. Вернее, два кадра: один крупный план и одна тоже, так сказать, реприза: «всякое бывало»[21].

Отношение зеркала и лица в зеркале (как было на деле; как есть у Натансона).

Как говорится у Бабеля: «Ай да режиссер, ну и босяк...»

7.1.1971.

«Незабываемый тысяча девятьсот тридцать седьмой»... «Незабываемые конец сороковых, начало пятидесятых»...[22]

Все, что я делаю, вышло главным образом из одного истока: актового зала Киево-Печерской пятой гимназии, с его огромной холодностью, блестящим паркетом, портретом государя императора в рост; строем, куда и я должен был становиться по ранжиру, и богом — директором гимназии в вицмундире. Отсюда я хватил ужаса на всю жизнь.

Потом это же — зловещая пустыня, портрет, наводящий ужас, и представитель бога на земле, властелин моего живота — появилось в других обличиях, и я опять становился в строй по ранжиру, такой же ничтожный, принятый в числе троих по процентной норме.

Из теплого дома, его человеческих размеров я попал в огромность холодного пространства, в распорядок, программу,

[19] Перефразированная строка из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Нищий». Речь идет о кисловодском санатории «Красные камни», построенном в конце 30-х годов.

[20] Сладкая жизнь (итал.).

[21] Имеются в виду крупный план Сталина на трибуне Мавзолея и кадр Коллонтай, примирительно говорящей в конце фильма: «Всякое бывало».

[22] Обыгрывается название пьесы В. Вишневского и фильма М. Чиаурели «Незабываемый 1919-й».

расписание, во время, отмеряемой звонками. Здесь я был чужой, нелюбимый, бесправный, странный.

Чистка аппарата конца двадцатых. Большаков[23] (без вицмундира) сороковых. Один вечер, вернее, ночь тридцатых вернула меня в детство, в актовый зал для молебна Киево-Печерской пятой гимназии. И портрет ожил...[24]

Вот название: «По процентной норме».

В меньшинстве. В самом крошечном меньшинстве. В одиночестве.

10.I.71.

Пир во время тридцать седьмого года[25]. Все собрались в квартире, где погашены лампы, чтобы с улицы не был виден свет в окнах. Ожидание подъезжающей машины, то есть, виноват, телеги, шагов по лестнице, звонка: очередные жертвы чумы.

Все говорят шепотом. Свечи освещают лица. Кто-то подходит к зеркалу и не узнает своего лица.

Пушкинские стихи — шепотом — сшибаются со звуками «чумы». Все, главным образом, в звуке. Только иногда человек боком подходит к окну, страшась того, что может происходить на улице, смотрит: тащут трупы, громоздят на подводы.

Священник делает свое дело так же тихо, как пирующие.

11.I.71. Поезд Кисловодск—Ленинград

По внешности нельзя судить... Разве? Поставьте рядом две фигуры: Ахматова и Жданов. Что же, тут вам требуется еще какой-то глубокий психологический анализ?..

Почему никто (включая Беленкова[26]) не обратил внимания на то, что Андрей Бабичев — поначалу — изображен в духе «Гаргантюа и Пантагрюэля»? Гимн плоти, материальному. Музыка, тон задан первой же фразой: «Он пел по утрам в клозете».

Тут уж не история, а история литературы повторяется дважды: раз — как комическая эпопея, два — как трагический фарс.

Гаргантюа эпохи пятилеток.

Толстяк, но в нем нет ничего от Фальстафа.

Отношение Кавалерова и вещей. Странные смеси характеров — жизненных или литературных? В Кавалерове: Мармеладов и Степан Трофимович.

Так Достоевский писал о невероятности русских смесей: помесь Ноздрева и Байрона.

Быт. Наш быт. Поглядывая на телефон.

18.III. Заседание правления союза.

Кто за? Кто против? Кто воздержался? Принято единогласно.

Но как интересно: почему они все сидят с начала до конца? Понял: все — до полнейшей чепухи, ерундовины — важно. Все застраховано: ни капли не может просочиться. Забить, законопатить наглухо, законспирировать. Чтобы не щелочки.

А так, ничего, ласковые.

Затем положение меняется: мелкота обретает движение, голос; часы тикают, а стрелок на циферблате нет, как в «Земляничной поляне» у Бергмана. Это не бесы выходят из человека, а клещи входят в него, присасываются, пьют кровь — это еще полдела,— они портят его состав: гнильца пошла по венам.

«Искусство» прислало сигнал «Глубокого экрана». Думаю, что, как ни старайся, больше они тянуть с изданием не могли. Тираж — самый маленький: десять тысяч. За несколько месяцев до моей — Юткевича о Франции — пятьдесят тысяч. Борцы с зарубежными влияниями!..

Но все это меня не беспокоит. И книжка — какая-то чужая, ни радости, ни волнения. Ну, вышла... А дальше что? Как-то все вымерло, а жаль: я ведь много лет ее писал, переписывал, столько сил ей отдал.

Утешение, правда, есть: другим куда хуже...

11—13 мая, 2-й съезд кинематографистов. Память: 1935 год. Бой за знамена — «Встречный» или «Потемкин»? Нынче: Юткевич громил Годара... Типажи — [...] «голодные искатели истины». Марш ветеранов: Донской, Рошаль, Александров с орденом «Льва и солнца» (тот Гриша!), айзербайджанские бонзы (профсоюзные) и т. п. А вот живое лицо — Райзман, слава богу.

---

[23] И. Г. Большаков — в то время был министром кинематографии.

[24] Имеется в виду просмотр Сталиным фильма «Юность Максима».

[25] Запись связана с разработкой замысла экранизации «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина.

[26] А. Беленков — литературовед, автор книги «Юрий Олеша»; эмигрировал в США.

«Наше время не выказывает себя способным держаться на ногах собственными силами», утверждал Чернышевский, надо оглянуться назад и спросить: «Не гораздо ли более жизни в этих покойниках, нежели во многих людях, называющихся живыми?» (Эйхенбаум Б. Наследие Белинского и Лев Толстой (1857—1858) — самое начало).

И. Г. Эренбург говорил мне, что, имея дело с тигром, еще как-то можно спасти себя: его повадки все же известны. Но самое страшное — это взбесившаяся от страха овца. Как предугадать ее движения?

Описывая огромный, еще небывалый успех «Рождения нации», Лилиан Гиш пишет: «Although we did not know it then an era hod ended» [27].

То же я мог бы написать после действительно огромного, народного (в полном смысле этого слова) и государственного (тоже в полном...) успеха «Юности Максима».

И пошла другая эра.

26.V.

В странном учреждении, именуемым у нас Дом творчества (кто там «творит»?), шел очередной не то семинар, не то симпозиум. Вполне кафкианская механическая имитация никому неведомой деятельности, не приносящей никогда никому пользы. Орда бездельников (мужского пола в замшевых пиджаках, женского в штанах) приезжает, чтобы пастись на трехразовых пастбищах и просмотрах тех картин, которые другие люди не имеют права смотреть. Тысячи людей у нас мечтали бы посмотреть фильм «8 $^1/_2$».

Тут Феллини, видимо, не котировался или на других симпозиумах-пастбищах его уже смотрели. Нельзя было сосредоточиться: замшевые пиджаки и бабьи штаны все время хлопали дверьми. Фильм принимался лишь частями, состав зрительного зала был переменный...

Должен! Должен! Должен! Каждый день с утра оплачиваю (пробую бестолково) долги. А ведь их нет. Я сам себе их придумал. Заимодавцы мне ни гроша не дали. Они меня ни в грош не ставят. А я играю какую-то дурацкую роль: ах, несчастный, замучили дела. Сколько их!

Их вовсе нет.

Видимо, я все-таки дошел до ручки. «Пространство трагедии» в «Искусстве кино» передали другому члену редколлегии, и когда Н. А. Игнатьева[28] несколько раз позвонила ко мне — у меня было ощущение не то недоумения, не то счастья. Вдруг оказалось, что кто-то еще есть на необитаемом острове. В совершенно немом пространстве (в лучшем случае: «Ну, что у вас нового?» — «У нас нет совершенно ничего нового») раздался человеческий голос.

Неужели я еще кому-то нужен? Интересен? Не может быть. Неужели кого-то что-то (кроме собственных — добро еще дел, а то каких-то комбинаций с туристическими путевками) еще интересует?

Фильм Хуциева «Алый парус Парижа». 300, 500, 1000 метров «булыжников» (те — революционные, сильно революционные!) — камни Парижа. Можно сделать многосерийные булыжники: поездка в Лондон («По этим камням Маркс...»), в Швейцарию («Эти камни помнят, как Владимир Ильич...»), в Рим («Пламенный сын итальянского народа Пальмиро Тольятти...») и т. п.

А если найдется у кого-то хоть тень разума, и он скажет: снимайте, братцы, эти булыжники в Москве и там же озвучивайте их чем бог пошлет?.. Не найдется. Он сам едет редактировать булыжники на месте.

«Булыжник — орудие пролетариата». Булыжник — окно в Европу кинорежиссера. А почему только в Европу? «Раскаленный асфальт джунглей капитализма помнит, как по нему ступала босая нога Патриса Лумумбы...»

Формула Хуциева «По этим булыжникам», боюсь, вызовет золотую лихорадку. Тут еще есть возможность разящих контрастов: «Здесь, где раньше ступала нога, теперь...»

Были времена, когда мне почти что приходил конец. Я залезал, ну, как бы это сказать поделикатнее... Трудно сказать. В общем,

[27] «Хотя тогда мы не знали этого, эра кончилась» (*англ.*). Gish L. The Movies, Mr. Griffith and Me. N.-Y., 1968, p. 158.

[28] Н. А. Игнатьева в то время заведовала отделом советского кино.

и сам заходил (примерно с половины тридцатых годов) в тупик, и загоняли меня туда с гиком и свистом (начало пятидесятых). Не зря кто-то из братьев-поляков (пан Яцкевич в журнале «Фильм») уже по мне и некролог сочинил: «Был такой во времена ФЭКС, и не стало его».

Выносливый все же наш брат. Куда там каким-нибудь [...] до того, что мы хлебнули. Они разом и насовсем скисают. А ведь меня все же в школе проходили. Попал в «историческое»[29].

Итого остается на дне: процентная норма в Киево-Печерской 5-й гимназии, пара любимых клоунов, Николай Васильевич Гоголь и дружба с Тыняновым... Вот как будто и все.

Потом немного добавили, но все к тому: же: заседания Худсовета с Ильичевым[30] (к «процентной норме»), один небольшой вечерок с одним товарищем, курящим трубку, в большом белом здании посреди большой пустой площади. Может быть, этот вечерок и был главным.

Потом уже и про «флейту»[31], и про Лира мне было проще рассказывать.

Да еще: много стреляли на моем веку — в Киеве, Ленинграде.

30.V.71.

Всю жизнь я имел дело с двумя видами речи. Первая восхищала меня, и я, задыхаясь от восторга, читал «Двенадцать». Ну совершенно ничего не понимая в том, что, как узнал потом, называют «содержанием». Так я читал лет в тринадцать «Облако в штанах», «Владимир Маяковский». Так я смотрел репродукции в «щукинском», «морозовском» №№ «Аполлона».

Потом, лет после тридцати, я прошел курс наук, узнал смысл слова «содержание» и чуть не кончил свой век как режиссер. Стал набивать руку на сценах, основанных на тексте, в «Возвращении Максима» и «Выборгской стороне». Здорово набил. Других радовал и сам радовался.

А в «содержании»-то я тогда как раз ничего и не понимал. Я обучился тому, что любой текст можно подать, то есть сервировать с подливкой комикования и мелодрамы. Публика наслаждалась. И буквально все хвалили. Стал я делать нужное, общественно полезное дело. Потом дырка. А потом «Белинский». Тут уж и с подливкой перестало получаться. И никому мой общественно полезный труд не стал больше нужен. Тут мне и конец — во всех отношениях (я и болеть тогда стал как-то нехорошо — голову стало крутить) мог бы прийти. Шекспир спас. Театр спас.

Где-то, оказывается, под золой и мусором тлела какая-то своя, с детских лет сохранившаяся, не угасшая совсем искорка. Тут я перестал заниматься общественно полезным делом.

Наверное, желанием опять ощутить слабый свет, еле сохранившееся тепло этой искорки и вызваны эти записи. Так постепенно завелось, что утром, когда после бессонницы особенно погано на душе, открываю тетрадь, пишу, и как-то становится — если не легче, то спокойнее. Так что это писание для меня нечто вроде лекарства, успокоительного «для нервов». Хоть с кем-то можно по душе поговорить. С самим собой.

«Сценарий» как жанр незаменим как приправа к удобным, но по существу лживым сказочкам о жизни. Лучший пример — Рискин[32] для рузвельтовского «нового курса», худший... Ох, неохота называть, даже здесь...

31.V.

Я увел Евгению Освальдовну — жену Енея — в маленькую комнату: слушать речи на панихиде у нее уже не было сил. И она уже поцеловала в белый лоб того непохожего на Енея белого человека в красном ящике.

Она — как и всякий хороший, естественный человек — была начисто лишена «изображения скорби», «торжественно-панихидного» выражения лица. Я легко отвлек ее внимание от того, что происходило рядом. Мы стали вспоминать их знакомство в ссылке. Я рассказал про письма Евгения Евгеньевича тех лет. Она вспомнила, как звали собаку, стала улыбаться, лицо оживи-

[29] Имеется в виду Постановление ЦК ВКП(б) 1946 года «О кинофильме «Большая жизнь» (2-я серия), в котором также был ошельмован фильм Козинцева и Трауберга «Простые люди».

[30] Л. Ф. Ильичев — ответственный работник ЦК ВКП(б), в 40-е годы — председатель Большого Художественного совета Министерства кинематографии СССР.

[31] Имеется в виду сцена в «Гамлете» — разговор Гамлета с Розенкранцем и Гильденстерном (акт 3, сцена 2).

[32] Роберт Рискин (1897—1955) — американский драматург, сценарист.

лось, даже стало веселым. И вдруг она заплакала, вскрикнула: «Он же совсем холодный!»

Когда мы провожали Енея на кладбище, Евгения Освальдовна, как я ни старался ее отвести в сторону, все тянулась к могиле: «Только бы не было воды, только бы не в сыром месте»,— говорила она мне каким-то разумным тоном.

Звук земли о крышку гроба.

Это же Четырнадцатая симфония Шостаковича.

Среди огромности происходящего в нашем вольере завелись какие-то чепуховинные мирки: «прогрессивные», «регрессивные», «молодые» (обычно между 40 и 50 годами) и уже просто что-то невообразимое — «аэропортовские»[33].

Молодые «за», прогрессивные молчат, аэропортовские воздерживаются, регрессивные что-то готовят...

Ужас какой-то! Видения Хомы Брута.

Блейман очень разумно пишет об экранизации классиков: «зачем?» Он толково объясняет, что и Кончаловскому, и Карасику нет особой необходимости браться за Чехова.

Другое дело он сам, Блейман, вступает в артель по какой-нибудь сценарной обработке «не классика». Тут уж «зачем» быть не может, всякий понимает: зачем.

Возможность жить для меня теперь — только работа. Наконец я понял простое величие этих слов: я мыслю, значит, я существую.

Иначе бессмысленная суета неисчислимых усилий для достижения бессмысленной цели — от обсуждения дел в отечественной кинематографии с ближними своими до часов трепания нервов в ожидании возможности дозвониться до такси.

Жизнь, размененная на копейки и тратящаяся на то, чтобы за эти копейки что-то купить. Какая цена, такое и приобретение.

И, наконец,— единственное время покоя: стол, бумага, я думаю о Гордоне Крэге... Дело, конечно, не в Крэге. Это я после очередной своей неудачи пробую сочинить новую постановку. Как известно, вне среды, в одиночку, без встреч с теми, кто умнее, больше тебя, честнее тебя — думать, работать нельзя. Вот я и встречаюсь с ними.

17.VI.

Самое трудное — остаться собой. Только собой. Таким, каким я был в детстве. И таким, каким это — заданное с самого начала — стало. А не каким «нужно было стать». Каким меня делало, калечило как художника наивное восприятие, по глупости и малому образованию понятое назначение художника в обществе. Каким обязательно нужно было стать, чтобы снимать «нужные» сочинения о «правильном» отношении к жизни.

И вышел я из этих соревнований. Стал отучиваться. Забывать уроки, которые получал. Так постепенно, ох как постепенно, прежде всего отмирала дурацкая уверенность, что я что-то в этих делах умею, понимаю и знаю, какими они должны быть.

Когда же навещал меня черт и заводил разговор: а не попробовать ли еще раз стать общественно нужным художественным деятелем, я уже не поддавался. Нет, брат, так не пойдет. Ее, бедной, вовсе мало осталось — чуть-чуть на дне. И речи может быть, что я тебе душу отдам. Посулить же ты мне ровно ничего не можешь. Ты же нищий, бездарный черт.

С этим все.

Публикация и примечания
В. Г. Козинцевой

[33] Имеются в виду кинематографисты, живущие в районе станции метро «Аэропорт».

Андрей Тарковский

Лекции по кинорежиссуре

Монтаж

Трудно согласиться с весьма распространенным заблуждением, согласно которому монтаж является главным формообразующим элементом фильма. Что фильм якобы создается за монтажным столом. Любое искусство требует монтажа, сборки, подгонки частей, кусков. Мы же говорим не о том, что сближает кино с другими жанрами искусства, а о том, что делает его непохожим на них. Мы хотим понять специфику кинематографа.

В чем же тогда состоит роль монтажа? Монтаж сочленяет кадры, наполненные временем, но не понятия, как это часто провозглашалось сторонниками так называемого «монтажного кинематографа». В конце концов, игра понятиями — это вовсе не прерогатива кинематографа. Так что не в монтаже понятий суть кинообраза. Язык кино — в отсутствии в нем языка, понятий, символа. Всякое кино целиком заключено внутри кадра настолько, что, посмотрев *лишь один* кадр, можно, так мне думается, с уверенностью сказать, насколько талантлив человек, его снявший.

Монтаж в конечном счете лишь идеальный вариант склейки планов. Но этот идеальный вариант уже заложен внутри снятого на пленку киноматериала. Правильно, грамотно смонтировать картину, найти идеальный вариант монтажа — это значит не мешать соединению отдельных сцен, ибо они уже как бы заранее монтируются сами по себе. Внутри них живет закон, который надо ощутить и в соответствии с ним произвести склейку, подрезку тех или иных планов. Закон соотношения, связи кадров почувствовать иногда совсем непросто (особенно тогда, когда сцена снята неточно) — тогда за монтажным столом происходит не просто механическое соединение кусков, а мучительный процесс *поисков* принципа соединения кадров, во время которого постепенно, шаг за шагом, все более наглядно проступает суть единства, заложенного в материале еще во время съемок.

Здесь существует своеобразная обратная связь: заложенная в кадре конструкция осознает себя в монтаже благодаря особым свойствам материала, заложенным в кадре во время съемки. В монтаже материал выражает свое существо, обнаруживающееся в самом характере склеек, в их спонтанной и имманентной логике.

«Зеркало» монтировалось с огромным трудом: существовало около двадцати с лишним вариантов монтажа картины. Я говорю не об изменении отдельных склеек, но о кардинальных переменах в конструкции, в самом чередовании эпизодов. Моментами казалось, что фильм уже вовсе не смонтируется, а это означало бы, что при съемках были допущены непростительные просчеты. Картина не держалась, не желала вставать на ноги, рассыпалась на глазах, в ней не было никакой целостности, никакой внутренней связи, обязательности, никакой логики. И вдруг в один прекрасный день, когда мы нашли возможность сделать еще одну, последнюю отчаянную перестановку,— картина возникла. Материал ожил, части фильма начали функционировать взаимосвязанно, словно соединенные единой кровеносной системой,— картина рождалась на наших глазах во время просмотра этого окончательного монтажного варианта. Я еще долго не мог поверить, что чудо свершилось, что картина наконец склеилась. Это была серьезная проверка правильности того, что мы делали на съемочной площадке. Было ясно, что соединение частей зависело от *внутреннего состояния* материала. И если состояние это *появилось* в нем еще во время съемок, если мы не обманыва-

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1990, № 7—9.

лись в том, что оно все-таки в нем возникло, то картина *не могла* не склеиться — это было бы просто противоестественно. Но для того чтобы это произошло, нужно было *уловить* смысл, принцип внутренней жизни снятых кусков. И когда это, слава богу, свершилось, когда фильм стал на ноги — какое же облегчение мы все испытали!

В монтаже соединяется само время, протекающее в кадре.

В «Зеркале», например, всего около двухсот кадров. Это очень немного, учитывая, что в картине такого же метража их содержится обычно около пятисот. В «Зеркале» малое количество кадров определяется их длиной. Что же касается склейки кадров, то она организует структуру фильма, но не создает, как это принято считать, ритм картины.

Ритм картины возникает в соответствии с характером того времени, которое протекает в кадре и определяется не длиной монтируемых кусков, а степенью напряженности протекающего в них времени. Монтажная склейка не может определить ритма, здесь монтаж в лучшем случае не более чем стилистический признак. Более того: время течет в картине не благодаря склейкам, а *вопреки* им. Если, конечно, режиссер верно уловил в отдельных кусках характер течения времени, зафиксированный в кадрах, разложенных перед ним на полках монтажного стола.

Именно время, запечатленное в кадре, диктует режиссеру тот или иной принцип монтажа. Поэтому не монтируются друг с другом те кадры, в которых зафиксирован принципиально *разный характер* протекания времени. Так, например, реальное время не может смонтироваться с условным, как невозможно соединить водопроводные трубы разного диаметра. Эту консистенцию времени, протекающего в кадре, его напряженность или, наоборот, «разжиженность» можно назвать *давлением времени* в кадре. Следовательно, *монтаж является способом соединения кусков с учетом давления в них времени.*

Единство ощущения — в связи с разными кадрами — может быть вызвано единством давления, напора, степени напряженности, определяющим ритм картины.

Как же воспринимается нами время в кадре? Это особое чувство возникает там, где за происходящим ощущается особая *значительность, что равносильно присутствию в кадре правды.* Когда ты совершенно ясно сознаешь, что то, что ты видишь в кадре, не исчерпывается визуальным рядом, а лишь намекает на что-то, распространяющееся *за кадр,* на то, что позволяет выйти из кадра в *жизнь.* Значит, здесь снова проявляет себя та безграничность образа, о котором мы уже говорили. Фильм богаче, чем он дает нам непосредственно, эмпирически. (Если это, конечно, настоящий фильм.) И мыслей, и идей в нем всегда оказывается больше, чем было сознательно заложено автором. Как жизнь, непрестанно текучая и меняющаяся, каждому дает возможность по-своему трактовать и чувствовать каждое мгновение, так и настоящий фильм, с точно зафиксированным на пленку временем, распространяясь за пределы кадра, живет во времени так же, как и время живет в нем. Специфику кино, думаю я, надо искать как раз в особенностях этого двуединого процесса.

Тогда фильм становится чем-то большим, нежели номинально существующая, отснятая и склеенная пленка, чем рассказ, сюжет, положенный в его основу. Фильм становится как бы независимым от авторской воли, то есть уподобляется самой жизни. Он отделяется от автора и начинает жить своей собственной жизнью, изменяясь в форме и смысле при столкновении со зрителем.

Я отрицаю понимание кино как искусства монтажа еще и потому, что оно не дает фильму продлиться за пределы экрана, то есть не учитывает права зрителя подключить свой собственный опыт к тому, что он видит перед собой на белом полотне. Монтажный кинематограф задает зрителю ребусы и загадки, заставляя его расшифровывать символы, наслаждаться аллегориями, апеллируя к интеллектуальному опыту смотрящего. Но каждая из этих загадок, имеет, увы, свою точную формулируемую отгадку. Когда Эйзенштейн в «Октябре» сопоставляет павлина с Керенским, то метод его становится равен цели. Режиссер лишает зрителей возможности использовать в ощущениях *свое* отношение к увиденному. А это значит, что способ конструирования образа оказывается здесь самоцелью, автор же начинает вести тотальное наступление на зрителя, *навязывая* ему свое собственное отношение к происходящему.

Известно, что сопоставление кинематографа с такими временными искусствами, как, скажем, балет или музыка, показывает, что отличительная его особенность состоит в том, что фиксируемое на пленку время обретает видимую форму реального. Явление, зафиксированное однажды на пленку, всегда и равнозначно будет восприниматься во всей своей непреложной данности.

Одно и то же музыкальное произведение может быть сыграно по-разному, может занять разное по длительности время, другими словами, время носит в музыке абстрактно философский характер. Кинематографу же удается зафиксировать время в его внеш-

них, чувственно постигаемых приметах. Поэтому время в кинематографе становится основой основ, подобно тому как в музыке такой основой оказывается звук, в живописи — цвет, в драме — характер. Вы только что привели в виде примера фильм Обье, где движение времени в замкнутом пространстве оказывается единственным формообразующим элементом картины. Это как раз и подтверждает то, что является для меня главным в понимании специфики киноискусства.

Так что *ритм не есть метрическое чередование кусков. Ритм слагается из временно́го напряжения внутри кадров.* И, по моему убеждению, именно ритм *является главным формообразующим элементом в кино*, а вовсе не монтаж, как это принято считать.

Повторяю, монтаж существует в любом искусстве, как проявление отбора, производимого художником, отбора и соединения, без которых не существует ни одно искусство. Особенность же монтажа в кино состоит в том, что он *сочленяет время*, запечатленное в отснятых кусках. Монтаж — это склейка кусков и кусочков, несущих в себе время разной или одинаковой консистенции. А их соединение дает новое ощущение его протекания, то ощущение, какое родилось в результате пропусков кадров, которые урезаются, усекаются склейкой. Но особенности монтажных склеек, об этом мы говорили выше, заложены уже в самих монтируемых кусках, и монтаж вовсе не дает нового качества, а лишь выявляет то, что уже существовало в соединяемых кадрах. Монтаж как бы предусматривался еще во время съемок, предполагается, как бы изначально был запрограммирован в характере снимаемого. Монтажу поэтому подлежат только временны́е длительности, интенсивность их существования, зафиксированные камерой, а вовсе не умозрительные символы, не предметные живописные реалии, не организованные композиции, более или менее изощренно распределенные в сцене. И не какие-то два однозначных понятия, в соединении которых должен-де возникнуть некий пресловутый «третий смысл». Значит, монтажу подлежит все многообразие жизни, воспринятой объективом и заключенной в кадре.

Лучше всего правоту моего суждения подтверждает опыт самого Эйзенштейна. Ставя ритм в прямую зависимость от длины плана, то есть от склеек, он обнаруживал несостоятельность своих исходных теоретических посылок в тех случаях, когда интуиция изменяла ему и он не наполнял монтируемые куски требуемым для данной склейки временны́м напряжением. Возьмем для примера битву на Чудском озере в «Александре Невском». Не думая о необходимости наполнить разные кадры соответственно напряженным временем, он старался добиться передачи внутренней динамики боя за счет монтажного чередования коротких, иногда чересчур коротких планов. Однако вопреки молниеносному мельканию кадров, ощущение вялости и неестественности происходящего на экране не покидает зрителя. Происходит же это потому, что в отдельных кадрах не существует временно́й истинности. Кадры статичны и анемичны. Так что, естественно, возникает противоречие между внутренним содержанием кадра, не запечатлевшего никакого временно́го процесса и ставшего поэтому чем-то совершенно искусственным, и безразличными по отношению к этим кадрам чисто механическими склейками. В результате зрителю не передается ощущение, на которое рассчитывал художник, не позаботившийся о том, чтобы насытить кадр правдивым ощущением течения времени в интересующем нас эпизоде той легендарной битвы.

Ритм в кино передается через видимую, фиксируемую жизнь предмета в кадре. Так, по вздрагиванию камыша можно определить характер течения в реке, его напор. Точно так же о движении времени нам сообщают сам жизненный процесс, характер его текучести, воспроизведенные в кадре.

В кино режиссер проявляет свою индивидуальность прежде всего через ощущение времени, через *ритм*. Ритм окрашивает произведение определенными стилистическими признаками. Он не придумывается, не конструируется умозрительными способами. Ритм в фильме должен возникнуть органично, в соответствии с имманентно присущим режиссеру ощущением жизни, в соответствии с его поисками времени. Мне, скажем, представляется, что время в кадре должно течь независимо и как бы самостийно — тогда идеи размещаются в нем без суеты, трескотни и риторических подпорок. Для меня ощущение ритмичности в кадре... как бы это сказать?.. сродни ощущению правдивого слова в литературе. Неточное слово в литературе и неточность ритма в кино одинаково разрушают истинность произведения.

Здесь возникает естественная сложность. Мне, предположим, хочется, чтобы время текло в кадре достойно и независимо, для того чтобы зритель не ощущал никакого насилия над своим восприятием, чтобы он добровольно «сдавался в плен» режиссеру, начинал ощущать материал фильма как свой собственный опыт, осознавал и присваивал его себе в качестве *своего* нового дополнительного опыта.

Но вот парадокс! Ощущение режиссером времени всегда все-таки выступает как форма *насилия* над зрителем. Зритель либо «попадает» в твой ритм — и тогда он твой сторонник, либо в него не попадает — и тогда контакт не состоялся. Отсюда и возникает у режиссера «свой» зритель, что кажется мне совершенно естественным и неизбежным.

Итак, свою задачу я усматриваю в том, чтобы *создать свой индивидуальный поток времени, передать в кадре свое ощущение его движения, его бега.*

Способ членения, монтаж — нарушает его течение, прерывает и одновременно создает новое его качество. Искажение времени — есть способ его ритмического выражения. *Ваяние из времени* — вот что такое монтаж, вот что такое кинообраз.

Поэтому же сочленение кадров разного временно́го напряжения должно вызываться к жизни не произволом художника, а внутренней необходимостью, должно быть органично для материала в целом. Если органика таких переходов будет по каким-либо причинам, вольно или невольно, нарушена, то немедленно вылезут, выпрут, станут заметны глазу случайные монтажные акценты, которых режиссер не должен был бы допускать. Любое искусственное, не созревшее изнутри кадра торможение или ускорение времени, любая неточность в смене внутреннего ритма дают фальшивую, декларативную склейку.

Соединение неравноценных во временном смысле кусков неизбежно приведет к ритмическому сбою. Однако сбой этот, если он подготовлен внутренней жизнью соединяемых кадров, может стать и необходимым для того, чтобы вычленить нужный ритмический рисунок. Сравним разное временно́е напряжение с ручьем, потоком, рекой, водопадом. Их соединение может дать возникновение уникального ритмического рисунка, который, как органическое новообразование, и станет формой проявления авторского ощущения времени.

А поскольку ощущение времени есть *органически* присущее режиссеру восприятие жизни, а временно́е напряжение в монтируемых кусках, как я уже подчеркивал, только и диктует ту или иную склейку, то монтаж как раз ярче всего обнаруживает почерк того или иного режиссера. Через монтаж выражается отношение режиссера к своему замыслу, в монтаже получает свое окончательное воплощение мировоззрение художника. Думаю, что режиссер, умеющий легко и поразному монтировать свои картины, это режиссер поверхностный, неглубокий. Вы всегда узнаете монтаж Бергмана, Брессона, Феллини. Вы их никогда и ни с кем не спутаете. Ибо принцип их монтажа неизменен.

Режиссер не имеет права приходить на съемочную площадку в разном состоянии. Потому что главная проблема — это сохранить замысел, сохранить единый ритм в каждом эпизоде. Ощущение ритма.

В принципе ритм один. Это ритм, который рождается при общении режиссера с жизнью, с тем, что он снимает, что он пытается воскресить перед объективом своей камеры. Это состояние для режиссера так же необходимо, как для актера, если он хочет быть правдивым в кадре. Если режиссер придет вялый, не знающий, что ему делать, не готовый к съемке, просто так, он ничего не снимет. А если он снимет, то это никогда не смонтируется с картиной или с кусками, которые он снял, находясь в состоянии творческом. Но поскольку картина — это каждодневная работа, то самое страшное в этом процессе — это энтропия, рассеивание творческой энергии, потеря первоначального состояния.

В конечном счете режиссер так же, как и музыкант, скажем, дирижер, не может не слышать фальшь, в этом заключается его профессия. Это есть чувство «слуха», это так же важно, как и чувство ритма, ощущение ритма жизни, которая протекает мимо режиссера, той жизни, которую он пытается зафиксировать на пленке.

Считается, например, что для того, чтобы организовать ритм картины, необходимо иметь какой-то быстрый эпизод, а затем медленный, и чередование таких эпизодов рождает якобы то ощущение единства ритмического, которое и называется кинематографом монтажным.

Вот тут-то и оказывается, что ничего подобного. Это никакого отношения к кинематографу не имеет. Вы видели фильм «Мушетт». Я не видел там ни одного кадра, ни одной сцены, которая чередовалась бы по этому принципу. Каждый кадр монотонно снят одним и тем же человеком. Можно подумать, что эти кадры снимались одним и тем же человеком одновременно, будто в этот момент стояло шестьсот камер, играло шестьсот двойников и снималось шестьсот двойников. Настолько эти кадры едины, настолько они наполнены одним и тем же ритмом, одним и тем же чувством. Там нет ни минуты, ни секунды фальши. Кстати, это второй режиссер, который снимает по многу дублей. Чаплин снимал по сорок дублей, и Брессон тоже по сорок дублей. Его не удовлетворяет мельчайшая неточность в интонации актера, мельчайшая неточность движения аппарата, мельчайшая неточность места,

куда приходит актер по мизансцене, а если на крупном плане, то тем более. Там уже вопрос решают сантиметры. Он переснимает, переснимает до тех пор, пока не возникает совершенно прецезионное какое-то соответствие между его замыслом и реализацией. Ну, в Чаплине мы это видим по другому поводу, потому что там речь идет о пластике, о ее фиксации и о возможности быть наиболее выразительным.

Вы сегодня видели работу, я бы сказал, диаметрально противоположного режиссера — Феллини, где огромное количество эмоций, жизнерадостности какой-то, добродушия, любви, просто веселости. Он такой — человек Возрождения, добрейший человек. И опять-таки, обратите внимание, все сцены, кадры сняты одинаково. Я убежден, что это снято одинаково. И не может быть снято не одинаково. Если бы он был средним режиссером, вот тогда он бы снимал это по-разному. Причем я не говорю о монтаже, кадр может одну секунду длиться, он может длиться три минуты, дело же не в длине кадра. Дело в том, что он снят в едином ритме, в едином состоянии, которое ему подсказывает его отношение к действительности. И это его пульс, который сливается с пульсом картины. И тут как бы в единстве его пульс, ритм жизни и пульс снимаемого материала. Вот это триединство, которое организует личность в кино.

Вы никогда в жизни не станете художниками, если будете разрезать свои панорамы и монтировать их в разных концах сцены. Вы ни в коей мере не смонтируете картины, если вы будете брать кадры из одной сцены и монтировать и вклеивать их в другую, что у нас делается сплошь и рядом. Вы ничего не достигнете, если вы разрежете крупный план на три части, партнера еще на три части и смонтируете из шести кусков диалог, если так не было задумано. Смонтируете это только в том случае, если это плохо снято. Это будет так же плохо смонтировано и так же плохо будет выглядеть. И будете иметь какую-то иллюзию цельности, цельности же никакой не будет. Вот вы помните, в «Сладкой жизни» есть такие куски, я имею в виду последний эпизод на побережье, где происходит эта оргия. Там есть эпизод, когда они выходят на улицу, выходят под сосны, идут по направлению к морю и некоторое время стоят. Идет два или три монтажных плана совершенно без движения, снятых с одной точки, в отличие от предыдущей сцены, где много было движения в самом кадре и некоторые были сняты с движения. И я должен вам сказать, что это не значит, что в этих кадрах другой ритм. Это означает, что человек находится в другом состоянии, что он смотрит на одно и то же действие и на одно и то же место, что у него что-то нарушается, у него начинается сердцебиение или, наоборот, у него останавливается сердце. То есть у него возникает ощущение изменения ритма, а не состояния. То есть начинает время изменяться. Оно начинает спрессовываться. Причем, чем меньше движения, тем время начинает быть более спрессованным.

К примеру, движение бегущего человека и панорама бегущего человека — это самый примитивно снятый кадр. Статичные кадры при наличии бегущего человека — это совершенно другое, а допустим, статичная камера при стоящем человеке, который только что бежал в предыдущем кадре — третье. Есть смысл об этом задуматься.

Вспомните эпизод выхода из замка, предпоследний эпизод. Там все проходы сняты с движения, все до одного сняты с рельс. Ну, казалось бы, к чему такая придирчивость, ну к чему? Один кусок, второй кусок, третий кусок, они все в движении в одинаковом ритме. То есть в каком-то смысле уже возникает необходимость организовать кадр каким-то образом. И он организовывается прежде всего движением камеры. Значит, это уже второе, какая-то более внешняя «одежда» ритма в сцене: движение аппарата. Потому что оно имеет прямое отношение ко времени. Вы можете заставить время течь медленнее или быстрее в зависимости от того, как вы будете двигаться с камерой по отношению к действию. Но вы помните «Мушетт», как там камера двигается. Она там двигается невероятно. Вообще, у Бессона все построено на миллиметрах, на сантиметрах, на миллиграммах. Он как аптекарь. Там уже аналитические весы, где имеет значение каждая пылинка, которая садится на чашу этих весов. У других это не имеет такого значения, можно работать грубее. Это не делает их менее талантливыми, но должен вам сказать, что гений и талант — понятия совершенно различные, и человек, который может быть очень талантлив, не сможет быть гением, а гений может быть очень неталантливым человеком. Тут дело в том, что Брессон пользуется минимумом средств, он аскет.

Для того чтобы воссоздать природу, ему достаточно сорвать листок с дерева, взять каплю воды из ручья и от актера взять только лицо его и выражение глаз. Если можно было бы снимать выражение лица, то он бы вообще не снимал актера. Меня, во всяком случае, это потрясает всегда. Причем чем картина совершеннее у Брессона, тем мучительнее чувство ускользающей истины, которую открывает для нас Брессон. У него есть кар-

тина, которая называется «Процесс Жанны д'Арк». Она вся построена на том, что Жанна выходит из двери — на панораме, садится на стол против своего следователя, а тот одновременно выходит из другой двери и садится, а затем: крупный план Жанны, крупный план допрашивающего и так далее, до конца эпизода. Затем камера провожает панорамой до двери Жанну, и эпизод кончается.

Подобная простота — не так проста, как это кажется. Это гениальная простота.

Законы профессии, конечно, необходимо знать, как необходимо знать и законы монтажа, но творчество начинается с момента нарушения, деформации этих законов. Оттого, что Лев Николаевич Толстой не был таким безупречным стилистом, как Бунин, и его романы отнюдь не отличаются той стройностью и завершенностью, какой поражает любой из бунинских рассказов, у нас нет основания утверждать, что Бунин лучше Толстого. Мы не только прощаем Толстому тяжеловесные и не всегда необходимо длинные сентенции, неповоротливые фразы, которых так много в его прозе, но, наоборот, начинаем любить их, как особенность, как некую составляющую толстовской личности. Когда перед тобою действительно крупная индивидуальность, ее принимаешь со всеми ее «слабостями», которые, впрочем, тут же трансформируются уже в *особенности* ее эстетики. Если вытащить из контекста произведений Достоевского описание его героев, то поневоле станет не по себе — они всегда и красивые, и с яркими губами, с бледными лицами, и так далее и тому подобное. Но все это не имеет уже никакого значения — потому что речь на этот раз идет не о профессионале или мастере, а о художнике и философе. Бунин бесконечно уважал Толстого, считал, что «Анна Каренина» написана безобразно, и, как известно, пытался ее переписать — однако тщетно. Такие произведения, как живые организмы — со своей кровеносной системой, нарушать которую нельзя без риска лишить их жизни.

Следование законам монтажа, то есть соединение кусков, не означает, что все лучшие картины смонтированы таким образом. Как раз наоборот. Они все смонтированы в нарушение основных принципов, основных законов. К примеру, «На последнем дыхании» Годара. Там нет ни одной традиционной, так сказать, классической склейки. Как раз наоборот. Картина очень динамично склеена, но она склеена формально динамично. Там движение актера на коротких планах смонтировано в десятках географических мест, но как бы в одном движении. С точки зрения классического соединения кусков, это совершенно невозможно. Разговор в автомобиле склеен таким образом, что люди, сидящие в нем, разговаривают логично и из него не вырвано ни кусочка, а при этом фон улиц, по которым они едут, прыгает, как говорится, со страшной силой, как будто вырваны оттуда целые минуты, часы, куски времени. Все идет в нарушение классических законов монтажа. Очевидно, это доказывает, что монтаж есть свойство, одна из красок кинематографического ви́дения.

У Брессона же вы не найдете ни одной склейки, которая была бы заметна. Он старается все время, чтобы актер входил в кадр и выходил из кадра, переходы из одной сцены в другую ужасно важны для него в том смысле, чтобы между ними не выпадало ни одного кусочка времени.

Вообще, можно заметить, что серьезные режиссеры так склеивают кадры, будто реставрируют единое целое. В результате их монтаж незаметен, не видно швов, переходов. На мой взгляд, в монтаже выражается отношение режиссера к кино. Монтаж для «выразительности» — это дурной вкус, чисто коммерческое кино.

Думаю, что есть смысл еще раз напомнить вам, что существуют приемы монтажа, но не существует законов монтажа.

Что я хочу этим сказать? Вам необходимо изучить монтаж в классическом смысле, чтобы знать, когда пленка клеится, а когда нет. Но монтаж нужен режиссеру приблизительно так же, как знание рисунка живописцу. Вы не будете отрицать, что Пикассо гениальный рисовальщик, но в своих живописных работах он пренебрегает рисунком совершенно, по крайней мере, в некоторых из них. У нас возникает ощущение, что он вообще плохо рисует. Но это не так. Для того чтобы уметь так не рисовать, как Пикассо, для этого нужно очень хорошо рисовать.

Поэтому давайте остановимся на некоторых сугубо практических проблемах монтажа.

Как правило, никому не бывает ясно, как снять монтажно, снять так, чтобы все слилось, чтобы отдельные кадры слились в сцену, чтобы она сознательно изначально была разбита на куски.

Для того чтобы сохранить слитность, единство материала, вы должны знать, где вы это теряете. Говоря о слитности, я имею в виду самый простой способ соединения кадров, то есть плавность.

Ну, например, вопрос пересечения взглядов. Это, быть может, самый сложный вопрос в монтаже. Тут всегда у нас будет существовать опасность «потерять». Или, скажем, про-

блема крупностей, логика этих крупностей — тоже мучительный вопрос. Андрон Михалков-Кончаловский, например, писал, что крупность определяется точкой зрения, то есть чья она. На мой взгляд, это не так важно и не это определяет крупность. Разве можете вы понять, чья это точка зрения, глядя картины Брессона? Конечно, нет. Ведь были попытки снять все с одной точки зрения, например, «Веревка» Хичкока или «Я — Куба» и др. Ну, и к чему это привело? Ни к чему, потому что в этом ничего нет. Вообще в этом вопросе существует масса неясного. Вот, скажем, можно ли снять такую крупность — одни глаза? Нельзя, не смонтируются. Это не органическая крупность. Это акцент, желание вызвать особенное внимание к состоянию человека. Это попытка литературного образа проникнуть в киноматериал. Это символ, аллегория. Это обозначение, для того, чтобы зритель понял, и он «поймет», но здесь не будет эмоционального образа, уникально живого.

В конечном счете если кадр снят, то значит существует и точка зрения, и ракурс. Но как? Вот, скажем, у Брессона, точка зрения бесстрастная, объектив 50, то есть максимально приближенный к нормальному человеческому глазу. На мой взгляд, это самая органичная точка зрения при съемке и самый естественный ракурс.

Вообще эти два понятия неразрывно связаны, ибо ракурс определяется точкой зрения. Тут может быть два варианта — либо она объективная, либо она персонифицированная, но последнее очень редко бывает естественным.

Вспомните, например, рассказ Бунина «Надежда». Там герой много времени проводит в седле. Казалось бы, почему бы не снять так? Тем более что каждый, кто ездил верхом на лошади, знает, что ощущение всадника — это особое чувство, близкое к чувству полета. Итак, почему бы не передать это чувство персонифицированной точкой зрения камеры? Я бы, по крайней мере, не стал так снимать... При помощи такого «лошадиного» ракурса вряд ли можно добиться чего-то серьезного, внутреннего в отношении героя.

В немом периоде кинематографа ракурс был одним из важнейших выразительных средств режиссуры. Но сегодня это катастрофично устарело. Это прием, который остался приемом в силу своей откровенной нарочитости. Он давал возможность в немом кино понять, что это, скажем, характеристика отрицательная, а это положительная. Этим средством оператор и режиссер указывали зрителю, как надо относиться к тому или иному персонажу. Все это было порождено глубоко ошибочным пониманием кино как некоего языка, состоящего из иероглифов, которые надо расшифровывать. Мы с вами уже достаточно говорили об этом, так что нет необходимости возвращаться к этому вопросу.

В кино существует масса условностей, но не все из них надо отвергать, по крайней мере, некоторые надо вначале знать, чтобы потом отвергнуть.

Это относится прежде всего к так называемой восьмерке. Надеюсь, вы знаете, что это такое: переход на обратную точку, при котором тот, кто находится слева, должен так же остаться слева, и, соответственно, тот, кто был справа, остается справа. Казалось бы, абсолютная условность. Но это самое органичное в монтаже при переходе на обратную точку. Короче говоря, это штамп, но его надо знать.

Кстати, запомните, что нельзя оставлять хорошо запоминающийся предмет между персонажами, снимая восьмерку, никогда не смонтируется.

Эйзенштейн считал, что можно на укрупнении сблизить фигуры, которые находились дальше друг от друга на общем плане. Это неверно. Никогда это не смонтируется, эта та условность, которая всегда будет видна. Мне кажется, при укрупнении лучше всего сместиться по оси, резче взять ракурс — тогда смонтируется. Чем ближе, тем с большим изменением надо смещаться по оси. Я заметил, что если резко менять направление при укрупнении, менять точку зрения, то все «прощается», а в одном направлении сделать укрупнение, по-моему, просто невозможно.

Другое дело — оптика. Если изменить оптику при укрупнении, то вы попадете в другое пространство, и это не смонтируется. Вообще, для монтажа оптика имеет огромное значение, короткофокусная и длиннофокусная рядом стоять в монтаже не смогут. Оптика имеет значение также и при панораме. Если у вас панорама на объективе 120, ее будет очень трудно вести, так как персонаж будет болтаться в центре кадра. Такую панораму надо снимать на объективе 50, когда гораздо легче следить за актером, находясь с ним рядом.

Бывает так, что не монтируются кадры по той причине, что один из них фальшив, а другой правдив, и ничего нельзя с этим сделать. У меня был такой случай, когда я монтировал в картине «Зеркало» испанскую хронику 38-го года: проводы детей на советский пароход, который увозил их в Советский Союз. Там у меня был один кадр, который никак не монтировался. Он никак не мог найти своего места. Он был очень хорош сам по себе,

как мне казалось. Революционный солдат с винтовкой стоял на корточках перед своим ребенком, тот горько плакал, а солдат его целовал, и тот, обливаясь слезами, уходил за кадр, а отец смотрел ему вслед. Я в общем ничего не заметил в нем худого, просто он никак не находил своего места. Мы его вставляли вторым, третьим, четвертым, мы искали ему всякое место, но он у нас повсюду выпадал. Мне казалось, что он просто не монтируется то ли по движению, то ли почему-то еще, по каким-то чисто формальным законам монтажа, но не тут-то было. Он не монтировался ни с чем внутри этой хроники, о которой я вам рассказывал. Тогда я настолько пришел в отчаяние, что просто захотел понять, в чем дело. Или уже его выбросить, или его поставить. Но что-то уяснить себе в связи с этим. Я попросил монтажера собрать весь материал, который был разрезан для склеек этого материала, и снова показать мне его целиком, в последовательности. То есть все, что было взято из фильмохранилища в Красногорске. И когда я посмотрел, я вдруг с ужасом увидел, что таких кадров, вот таких именно, было несколько, три дубля. Три дубля одного и того же действия, одного и того же поступка. То есть в тот момент, когда ребенок обливался слезами, оператор просил его повторить то, что он сделал только что: еще раз проститься, еще раз обнять, поцеловать.

Я видел много военного материала и убедился, что очень много у нас хроники снято с дублями. Итак, этот кадр не влезал в монтаж по той причине, что в нем поселился дьявол и никак он не мог примириться в той среде, в которой находился, в среде искренности. И я обнаружил вот такое, мягко говоря, странное действие со стороны нашего известного кинематографиста. Кадр сам не хотел вставать в монтаж. Я его выбросил.

Хроника обладает совершенно другими законами, чем художественное кино. Когда вы снимаете хроникальный кадр, он буквально фиксирует какую-то часть действительности. Вы не принимаете участие в реконструкции действительности, в создании ее. Вы просто фиксируете. Когда эти дубли были сняты, что-то повторялось, что-то уже не было спровоцировано жизнью, а что-то уже было навязано волей человека, заставлявшего повторить это действие. Тут уже что-то было фальшиво, инспирировано не жизнью, а просто механически повторено, тогда как жизнь унеслась на какие-то минуты вперед. Что-то ушло, и на этом месте оказалась дырка и фальшь. Если бы этот кадр стоял в каком-то совершенно другом монтаже, может быть, он и не вызвал бы возражений, не вызвал такого количества, ну, что ли, чувств отрицательных, какие он вызвал, стоя в совершенно правдивом материале внутри этой хроникальной сцены.

Когда два режиссера будут снимать один и тот же материал, вы увидите, что он не будет монтироваться. При условии, что это будут два хороших режиссера. Если два плохих режиссера — все смонтируется. Поэтому если взять какой-нибудь небольшой сценарий, ну, скажем, короткометражку или двухчастевку, или одночастевку, и дать шести разным режиссерам, то это будет, по-моему, чрезвычайно интересный фильм. И картины эти будут очень разные, несмотря на то что они будут сняты с точным диалогом по отношению к литературному сценарию.

Мне всегда представляется интересным этот эксперимент. Я как-то предложил некоторым людям принять участие в таком фильме, и... никто не захотел. Потому что это очень страшно. Вы представляете, если сейчас взять лучших режиссеров и предложить им сделать картину по одному и тому же сюжету, с одним и тем же диалогом. Не каждый на это согласится. На это согласились только Бунюэль, Антониони, Феллини и Брессон. Всё. Из наших никто не согласился. Я провел такую анкету. Короче говоря, это очень страшно, потому что в этом соединении можно было бы узнать, кто чего стоит. Просто устроить такой творческий конкурс.

Итак, вы чувствуете уже, что для того, чтобы монтировался материал, он должен быть единым. Прежде всего единым, в котором нервные и какие-то другие связи соединятся с миром в том именно количестве, в котором это свойственно тому или другому человеку. Причем дело здесь не в количестве этих связей, никакого значения количество связей не имеет в данном случае. Их может быть минимум. Чем меньше связей, тем они индивидуальнее и точнее, на мой взгляд.

Что касается использования звука при монтаже, то могу сказать, основываясь на своей практике, что переход с одного кадра на другой при непрерывной речи возможен для меня только в одном случае — с акцентом, когда склейка соответствует ударному слову или акценту на слове, то есть ударению в фразе. То же самое — и в отношении музыки, которую я использую.

В этом смысле «чудо» произошло в моей практике только один раз, в «Рублеве». В финале этой картины все как смонтировалось без музыки, так и вошло с музыкой в картину. Короче говоря, когда мы подложили музыку в финале, она легла идеально. Все акценты были там, где надо. Меня это настолько поразило, что я даже начал экспериментировать, сдвигать музыку, пробовать дру-

гие варианты. Музыка стояла в любом случае. Думаю, что в данном случае все дело было в свойствах самой музыки. В финале «Рублева» была использована музыка И.-С. Баха.

Насколько я знаю, у вас читается специальный курс по монтажу, поэтому я не вижу надобности подробно останавливаться на столь многочисленных проблемах практического монтажа.

В заключение хочу повторить, что в монтаже надо учитывать все аспекты. Смысл монтажа — в приведении материала к единообразию, причем лучше всего, чтобы это шло изнутри, через некий режиссерский «фильтр», интуицию, ибо, увы, всегда будут накладки. Будьте готовы к этому.

Дело не в том, чтобы уметь виртуозно владеть монтажом, а в том, чтобы ощущать органическую потребность в каком-то особом, своем собственном способе выражения жизни *через* монтаж. И для этого, видимо, необходимо знать, что ты хочешь сказать, используя особую поэтику кино. Все остальное пустяки: научиться можно всему, невозможно только научиться мыслить. Невозможно заставить себя взвалить на плечи тяжесть, которую невозможно поднять. И все-таки это единственный путь. Как бы то ни было тяжело, не следует уповать на ремесло. Научиться быть художником невозможно, как не имеет никакого смысла просто изучать законы монтажа — всякий художник-кинематографист открывает их для себя заново.

Вот почему тот или иной кинематографический почерк несет в себе обязательно некий духовный смысл. Человек, укравший чужой почерк с тем, чтобы больше никогда не воровать, все равно останется преступником. Равно как и человек, единожды изменивший своим принципам, в дальнейшем уже будет не в состоянии сохранить чистоту своего отношения к жизни.

Когда режиссер говорит, что делает проходную картину, чтобы затем снять ту, о которой мечтает, он вас обманывает. И что еще хуже — обманывает себя.

Он никогда не снимет *своего* фильма.

Чудес не бывает! Вернее, время чудес для него уже миновало.

Кино — это великое и высокое искусство, и если бы меня спросили, как я его оцениваю, я поставил бы его где-то между музыкой и поэзией, несмотря на то что эти соседствующие искусства существуют уже тысячелетия.

Кино — прежде всего искусство, но драматизм ситуации заключается в том, что оно еще, кроме того, и продукция фабричного, заводского производства. Это, пожалуй, единственное из искусств, находящееся в таком сложнейшем, я бы сказал, в каком-то смысле — в безысходном положении. То есть кино живет как бы в двух ипостасях — мы вынуждены смотреть на него, с одной стороны, как на искусство, а с другой стороны, как на промышленное производство. И многие сложности проистекают из-за этой двойственности в нашей жизни и в наших творческих буднях. А это влечет за собой, в свою очередь, огромные трудности и сложности — и в производстве, и в организации его, и в творческой работе.

Дело в том, что, оценивая кино как искусство, мы обязаны стоять на уровне требований, давным-давно выработанных для старых «добрых» искусств. К сожалению, мы не часто рассматриваем нашу деятельность с позиций этих высоких требований.

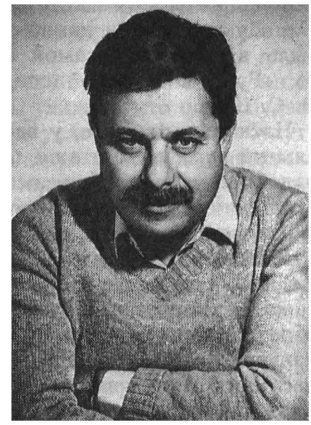
Я верю в наше кино, верю в наше искусство и не верю ни в какие кризисы, которые якобы потрясают искусство. По существу искусство всегда потрясается, но не кризисами, а развитием. Это очень сложный процесс. И этот процесс, хотим мы этого или нет, отражает нашу действительность.

Традиции нашего кинематографа берут начало не только от пионеров советского кинематографа, а также от великой русской литературы, поэзии, культуры. Об этом тоже не следует забывать, когда мы говорим о кинематографии. Есть смысл вспомнить, что истоки ее таятся в глубинных пластах русской национальной культуры, которая имеет глубокие корни, очень древние и мощные традиции.

Кино — это искусство, способное создать нетленные шедевры, подобные тем, которые уже были созданы в свое время, на которые следует равняться.

Есть смысл создавать шедевры, мне думается.

Публикацию подготовили
К. Лопушанский, М. Чугунова.



Александр Червинский

Лучшие дни нашей жизни

Сценарий написан по заказу «Ленфильма» и ПТО «Русское видео». В эпизодах боевых действий использованы отдельные фразы и схемы военных ситуаций из устных рассказов В. Бортко и рукописи А. Петровой и М. Лещинского «Афганский излом».

Петр Петрович и Галина проснулись одновременно, но не от привычного рева самолетов, а от куриного кудахтанья.

— Это она яйцо несет,— объяснил Петрович.— Поздравляю.

— Не морочьте голову,— сказала, не открывая глаз, Галина.

— Я тебе говорю.

— Откуда?

— Ты сомневаешься по поводу петуха? — уточнил Петрович.

— Ну.

— Так вот петух для этого ей совсем ни к чему,— объяснил Петрович, погладил Галину по голове и понюхал ее волосы, пахнувшие французскими духами, которые он ей регулярно дарил.

Духи стояли в ряд на полочке — четыре штуки в красивых коробочках. Рядом на гвозде висел Петровичев автомат.

Петрович просыпался сразу и был бодр, а Галина постепенно и в миноре. Петровичу было 45 лет, а Галине 25. Железная кровать была узкая, но за два года они к ней приспособились.

— Без петуха. Вы скажете тоже,— усмехнулась Галина.— Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда.

— Это называется жировое яйцо,— улыбнулся Петрович.— Повторяю: петух в принципе не обязателен.

— Так его ж нельзя кушать,— сказала Галина.

— Оно ничем не отличается,— объяснил Петрович,— кроме что из него не бывает цыплят. Курица умолкла. Галина закрыла голову одеялом.

— Пойди проверь,— сказал Петрович.— Подъем. Все-таки это наше первое яйцо.

— А ну его.

— Подъем!!! — страшно заорал Петрович и обманул — Галина вскочила, а он остался лежать.

— Ну, вы, товарищ подполковник, даете,— сказала Галина, обнимая себя руками.— Ваша курица — вы и идите.

— Это наша общая курица, Галчонок. И ты это отлично знаешь. У нас с тобой абсолютно все общее.

На стене «бочки» висели рисунки детей. Петровича и его коллекция оружия, современного и старинного,— револьверы, ножи, ружья, зазубренные шашки и кистени. Галина, натягивая гимнастерку, выглянула в окно. Невдалеке от «бочки» была взлетно-посадочная полоса. Отсюда каждую ночь один за другим взлетали перегруженные транспортные самолеты.

Галина надела свою форму, а поверх накинула новенькую дубленку. На спине болталась этикетка. Галина еще не решила, какую дубленку продавать, а какую себе.

— Я ее яйцо есть не буду,— сказала Галина, закурила первую утреннюю сигарету и вышла на улицу.

— Повторяю — оно ничем не отличается,— сказал ей вслед Петрович.

Мороз был несильный, но ветер с гор сразу пронизывал до костей. Курица жила в ящике из-под мин во дворике перед «бочкой», образованном навесом из продырявленной от времени масксети. На сети и под ногами лежал неглубокий грязный снег. Двор был микроскопический, но у Петровича были тут грядки, сейчас заледеневшие, и даже фонтанчик с цветомузыкой, который Петрович соорудил собственными руками, посвятив это произведение Галине. Он и сейчас его включил, чтоб ей было веселее. Забрызгали по снегу тонкие струйки, запела песенка из утренней передачи московского радио, замигали тусклые лампочки, красные, желтые и зеленые. Опять нарастал самолетный рев. Вдоль взлетной полосы вспыхнул свет и взлетел очередной «ИЛ-76».

Галина сунула руку под курицу. Курица угрожающе зашипела. Галина нащупала яйцо. Курица шипела, как змея, разинув клюв. Галина выпрямилась с яйцом в руке и прислушалась к новому, еле слышному звуку. В небе приближался треск далеких вертолетов.

— Ну? — окликнул из «бочки» Петрович.

— Снесла,— сказала Галина.

— Умница! Ну-ка, давай его скорей сюда!

Было еще темно, только розовели, отражая восход, высокие облака и кальсоны Петровича на веревке.

— Она нам яйцо, а мы ее в суп,— сказал Петрович,— не везти ж ее с собой в Союз. Ну? Кто будет резать?

— Не я,— сказала Галина, напряженно всматриваясь сквозь дыру в сетке в небо.

— И не я,— отозвался Петрович.— Галчонок, иди в дом, ты опять простудишься.

Четыре темных пятна в небе надвинулись и стали вертолетами. Три улетели, а четвертый совсем приблизился, опустился с оглушительным ревом, сдувая снег с сети, и завис над головой.

Из-под сетки у соседней «бочки», услыхав вертолет, выскочила собака, заскулила и поползла на брюхе.

— Что там происходит? — крикнул Петрович.

— Да Бандура хулиганит! — крикнула Галина.— С боевых вернулся! С собакой своей здоровается!

— С собакой,— повторил Петрович.

Галина раздвинула прорезь в масксети и выглянула наружу.

Вертолет висел над нею огромный, страшный, наклонив морду с красными отблесками рассвета в окнах.

Галина захихикала и зажала рот ладонью.

Майор Михаил Бандура из вертолета увидел их обеих — и Галину и собаку. Бандура смотрел и крепко держал за плечо пилота.

Внешне Бандура отличался от своих «сынков» только возрастом — ему было за тридцать. На лице его была та же грязь и сумасшедшая усталость, такая же каска, такой же бронежилет с множеством карманов, в которые напиханы были автоматные рожки и оставшиеся после боя гранаты.

— Бандура, мы ж всех перебудим! — кричал пилот.— Петрович тебе за твою собаку такой фитиль вставит... Убери свои клещи! Больно же!..

Но Бандура сдавил его плечо сильнее, и вертолет продолжал висеть над «бочкой», и пилот продолжал орать, хотя ни слова не было слышно.

Из вертолета видно было, как собака вертится на месте, а Галина смотрит вверх. Вообще, сверху все было видно — всю «бочкаревку», где жило в отдельных «бочках» командование полка и где несколько сердитых, помятых сном офицерских физиономий показались уже на порогах своих временных жилищ.

В вертолете сидели десантники, чудовищно грязные после похода мальчишки с черными, ничего не выражающими лицами, сгорбленные тяжелой амуницией и тем, что они этой ночью пережили.

Первогодок по кличке Рязань закрыл глаза с белыми ресницами. Сидевший рядом с ним огромный сержант Ахундов прижал к его уху толстые губы:

— Пачему ты такой блэдный?

Рязань неопределенно мотнул головой.

— Смотри мнэ в глаза.

Рязань открыл светло-голубые глаза. В них было тупое безразличие. Он боялся Ахундова, но сейчас не было сил даже бояться.

— Очень блэдный,— улыбнулся золотыми зубами Ахундов.— Опять пэрэд боевыми под одэялом что дэлал, а?

Вертолет продолжал висеть на месте.

— Нэхорошо! — улыбался Ахундов.

Отсюда видна была и взлетная полоса, и кварталы модулей — деревянных блоков, в которых размещались казармы, общежития младшего комсостава, штаб, медсанбат и прочие учреждения огромного хозяйства десантного полка, поселок летчиков по ту сторону полосы, весь уныло-аккуратный пейзаж разросшегося здесь за долгие годы войны поселения, снежная пустыня вокруг и мутно-розовый горизонт с полосой гор. Очень быстро светало.

— Бандура, зачем мне твои неприятности? — кричал пилот.

Галина скрылась под сетью. Бандура отпустил плечо пилота. Вертолет полетел над поселком. Собака мчалась за ним — встречать Бандуру. Эта ночь кончилась. Начинался новый афганский день.

В тамбуре «бочки» была плита. Галина готовила яичницу. Петр Петрович, голый до пояса, брился. Он был ростом невысок, худоват и лысоват, но гордился отсутствием живота и боевым шрамом на плече. В «бочке» было тесно, но устроено умело, даже уютно: занавесочки, половичок, аккуратный штабель фирменных пакетов и коробок с покупками в углу. Приемник у Петровича был большой, японский. Из Москвы передавали про перестройку.

— Я не могу набить ему морду,— сказал Петрович,— потому что я его начальник. Не могу наложить взыскание, потому что все будут смеяться. Я ничего не могу. Но я могу знать, что у тебя с этим сукиным сыном? Я имею право?

Манера говорить у Петровича была спокойная, тихая, педагогическая.

— Пошло-поехало,— скривилась Галина.— И как вам не надоест.

— Ты свободный человек, Галчонок. Только учти,— объяснял Петрович,— майор Бандура — неуправляемый псих, а здесь у тебя дом.

— Ну, что вы ко мне пристали?

— Ты можешь наплевать на мое отношение к тебе,— продолжал объяснять Петрович.— Но дом — это дом. И свое яйцо отличается, потому что оно свое. Куда бы нас с тобой, Галочка, ни направили, мы это все повторим — и огородик, и кур. Здесь мы завтракаем яичницей с салом. Если Бог даст служить на Украине, будем жарить яичницу с помидорами. А если в ГДР, то с их сосисками. А на Дальнем Востоке — с черемшой. Это вообще сплошные витамины. Поэтому я желал бы знать...

— Ну что вы из меня с утра кровь пьете? — стукнула кулаком по столу Галина.— Да ничего у меня с ним нет! И где?! Тут же негде!

Петрович обнял ее и поцеловал в шею, облепив ей ухо мыльной пеной.

— Я тебя люблю, Галчонок,— объяснил он,— мы с тобой военные люди. Мы десантники. Для нас с тобой эта война не кончится никогда.

— И вы с ней разведетесь?

— Дети,— строго напомнил Петрович.— Я ж тебе объяснял — ради своего счастья не надо гадить жизнь другим. Мы с тобой — это одно, семья — это другое. Это разные вещи. Ты этого не касайся, и тебе будет хорошо. Особенно если получится с Украиной. Украина — это рай. Только не позорь меня. Тут же все на виду. И придумай, чтоб зарезать курицу.

— Интересно, почему я, а не вы?

— Если ты хозяйка, так ты,— твердо сказал Петрович.

Вертолеты сели недалеко от КПП. Бандура спрыгнул на землю и пошел к воротам, увидев знакомый фантастически разукрашенный грузовик — «бурубухайку» Сулима. Сулим издали махал ему рукой и картинно кланялся. Сулим был афганец, местный житель, но когда-то учился в Союзе, и это наложило на него неизгладимый отпечаток. На маленьком Сулиме была пыжиковая шапка, черное ратиновое пальто и блестящие туфли — его идеал униформы преуспевания, чудом сохранявшей во всеобщей грязище первозданную чистоту.

Умолк грохот винтов. Солдаты покидали вертолеты, стаскивали на землю рюкзаки, оружие и бронежилеты и тут же усаживались на свой тяжелый скарб или просто в грязный снег, молча и неподвижно глядя перед собой. Пошел по кругу термос с горячим чаем.

Бандура направился к Сулиму, но тут перед ним предстал незнакомый старший лейтенант, совсем молодой и явно нездешний.

— Товарищ майор, разрешите обратиться!

Бандура с трудом сфокусировал внимание на чистеньком мальчике, оглядел его с головы до ног, особо задержав взгляд на чемодане и нейлоновой сумке, облегавшей нечто приятно напоминавшее бутылки.

— Это пиво, товарищ майор,— проследил его взгляд незнакомец.— Свежее. Старший лейтенант Стеклов. Я прямо сейчас из округа. Разрешите узнать, как пройти в штаб?

— Бандура,— разжал растрескавшиеся губы майор.

— Простите, не понял? — насторожился старший лейтенант.

— За мной,— мотнул головой Бандура и зашагал к Сулиму.

— Ка-кие люди! Салам, здравия желаю, старичок. Я вас категорически приветствую! — улыбался издалека Бандуре Сулим.

Акцент был сильный, но словарь ресторана московского Дома кино, где Сулим провел свои лучшие дни, он пускал в дело уверенно. Держался Сулим с чаплинским достоинством. Усики идеально подстрижены. В черных глазах его застыла чаплинская печаль.

— Здравствуй, брат! — Сулим с размаху ударил своей маленькой ладошкой огромную руку Бандуры.

— Пошли,— сказал Бандура.

Рядом с ними скрежетали гусеницами машины возвращавшейся с задания бронегруппы. Солдаты, спавшие на броне, просыпались. Ревели моторы тяжелых грузовиков, привезших на аэродром грузы для эвакуации. Мальчишки из ближайших кишлаков, несмотря на ранний час уже появившиеся за воротами КПП, приставали к солдатам:

— Командир-саиб, братишка, здравствуй! Чарли хочешь? Дешево хочешь?..

— Со мной,— кивнул Бандура на Сулима, обращаясь к солдатам у КПП.

Они вошли в расположение полка.

— Ты мне нужен,— сказал Бандура Сулиму.

— Я, старичок, всем нужен,— ответствовал Сулим, приоткрывая номенклатурное пальто, чтоб показать прозрачный полиэтиленовый пакет с плескавшейся в нем водкой.

— Как вы хорошо по-русски говорите,— заметил старший лейтенант.

— Москва! — вздохнул Сулим.— Как много в этом звуке для сердца афганского слилось. Как много в нем отозвалось. Московский университет, филологический факультет. Три года любви к русской литературе, но дома посвятил себя коммерции.

— Сулим тут главный человек,— сказал старшему лейтенанту Бандура.— У него все схвачено.

— Да-а?..— сдержанно обрадовался старший лейтенант.— Я тут хочу видик купить...

— Моя фирма имеет филиалы во всех окружающих населенных пунктах,— улыбался Сулим.— Нет проблем.

— На рубли или на валюту? — уточнил старший лейтенант.

— Можно и на рубли. Нет проблем!

В черных глазах его было полное отчаяние, но рассказывать о своих бедах было предельно невежливо, так же, как задавать лишние вопросы. Бандура это знал. Они подошли к ждавшей его БМП.

— На рубли — это просто замечательно. Да тут можно жить,— задумчиво сказал старший лейтенант.— Сулим, а меня зовут Никита.

— Жди на складе,— сказал Бандура Сулиму.— А ты поедешь со мной.

Последнее относилось к Никите.

В этот момент появилась собака, бросилась к Бандуре на грудь и вылизала ему лицо.

— Хорошая собака,— сказал Никита, отодвигаясь от нее подальше.— Так как насчет видика? Встретимся?

— Встретитесь,— обещал Бандура.

БМП с Бандурой и старшим лейтенантом мчалась по расположению полка. Собака сидела с ними на броне. Она была грязная, но не грязнее майора. Бурая снежная каша летела из-под гусениц. Огромный транспортный самолет проревел низко над головами и круто пошел вверх, отстреливая тепловые ловушки.

— Да, не повезло мне,— сказал Никита.— Приехал в нетипичное время. Все воображают себе здесь жару, а тут зима. И такая мерзкая. Товарищ майор, а вы здесь давно?

Бандура или не слышал его, или не счел необходимым отвечать.

— Вижу, что давно,— кивнул Никита.

Никита по натуре был человек общительный и добрый. То, что неподвижная физиономия Бандуры выражала сейчас полное к нему равнодушие, его не смущало.

У дверей казарм и учреждений полка громоздились горы вещей — ящики и чемоданы, шкафы и кровати. Заканчивалось многолетнее пребывание на этой земле.

— Да-а, очень-очень жалко,— вздохнул Никита.

Бандура медленно повернул к нему голову, изобразив бровями интерес.

— Денежек народных жалко, товарищ майор,— пояснил Никита.— Спрашивается, зачем мы на это столько денег угробили? Кому все это было нужно?

Бандура нехорошо дернул носом и посоветовал:

— Ты больше это никому не говори. Ясно?

— Ясно, товарищ майор,— сразу согласился Никита.— Но это мое мнение.

— Твое,— сказал Бандура.

— Вообще-то,— продолжал Никита,— и в газетах уже начинают писать. Сейчас уже так многие считают. И я рассуждаю так, товарищ майор: сегодня я должен иметь свое мнение. Я потомственный русский офицер. А что такое раньше армия была в России? Это были лучшие люди. Офицеры — это была соль русской земли. Вспомните у Чехова...

— Вещи оставишь,— прервал его Бандура,— пока у меня.

У него была странная манера говорить и действовать — как будто он вспоминал уже сказанные слова и совершал поступки, результат которых был всегда известен заранее. Будто уже ничего нельзя было изменить.

«Бочка» Бандуры была рядом с «бочкой» Петровича. Когда они подъехали, Петрович и Галина как раз усаживались в «уазик».

— Здравия желаю,— вяло отрапортовал Бандура.— Потерь нет.

Петрович не ответил. Галина отвернулась. Укатили.

— Интересная женщина,— насторожился Никита.— В каком смысле она здесь?

— Медсестра,— сказал Бандура, стаскивая с брони свою амуницию.

— А он?

— Комполка.

— Ах так... Понял. Вообще, как в этом отношении?..

— Нормально,— сказал Бандура.— Невесты есть. Заходи.

Они зашли в «бочку». Пока Никита оглядывал голые стены, Бандура молча поставил в угол автомат, вручил Никите полученный у Сулима полиэтиленовый пакет, сбросил куртку, бронежилет, стащил свитер, бросил все это на пол, включил радио и скрылся в душе. Зашумела вода.

По радио опять дискутировали насчет перестройки. Никита, везде чувствовавший себя как дома, нашел в тамбуре пустую бутылку, перелил в нее водку из пакета, поставил на столик, подумал, добавил две бутылки пива из своей сумки, еще подумал и добавил банку китайской ветчины. Он уже нашел хозяйский консервный ключ и открывал банку, когда Бандура подал голос из душа:

— Стеклов!

— Я, товарищ майор.

— Ты ему родственник?

— Кому? — улыбнулся Никита.

— Сам знаешь, кому.

— Так точно, родственник,— сказал Никита.— Сын.

Шум воды прекратился.

— Но это ничего не значит, товарищ майор,— сказал привыкший к подобным вопросам Никита.— Отец в Генштабе, а я здесь. У него своя жизнь, а у меня своя. И я человек независимый, хотя это и бывает трудно.

Бандура вылез из душа и вытирался.

— После училища я сразу сюда попросился, но отец приказал — и меня не пустили,— продолжал Никита.— Вот я и болтался в Ташкенте, как говно в проруби. Этот Ташкент

был — кошмар. Вообще, в Союзе ничего невозможно купить. А это серьезно насчет видика?

Бандура разлил водку в стаканы.

— Пиво открывать? — лицо Никиты светилось желанием быть честным и полезным.— И я еще рыбку привез и колбаску. Доставать?

— Потом,— сказал Бандура, глядя в стакан.

— За что пьем? — спросил Никита.

— Молча,— сказал Бандура.

Бандура подъехал к санбату. Одновременно на площадку перед санбатом сел «МИ-8». Не дожидаясь остановки винтов, к вертолету бросились санитары и врачи в развевающихся от воздушного вихря белых халатах. Мгновенно открылся люк. Окружили толпой, медленно опустили, уложили кого-то в окровавленных повязках на носилки и бегом понесли к дверям.

День был солнечный. Из громкоговорителя доносился голос Кобзона, певшего «Хотят ли русские войны». У дверей медсанбата сержант Ахундов, сидя в зубоврачебном кресле, следил за погрузкой в машины госпитального имущества. Солдаты-первогодки таскали на грузовики узлы с бельем и разобранные кровати. Перед Ахундовым навытяжку стоял первогодок Рязань и держал в руках носки.

— Хорошая погода,— сказал Ахундов.— А?

Рязань растерянно улыбнулся.

— Пачему нэ отвечаешь, как положено? — спросил Ахундов, снимая сапоги.

— Так точно, товарищ гвардии сержант!

— Такая погода, а ты такой блэдный,— покачал головой Ахундов.

Он снял носки, пошевелил волосатыми пальцами ног, отдал грязные носки Рязани, взял у него стираные и сказал:

— Ай-яй-яй, схалтурил. Понюхай!

Вернул носки.

— Зачем, товарищ гвардии сержант? — тихо спросил Рязань.

— Ты стирал — ты нюхай!

Рязань понюхал.

— Теперь мои понюхай. Чтоб сравнить. Я тэбя прошу. Чтоб ты нэ думал, что я придираюсь.

Бледно-голубые глаза смотрели с немым ужасом.

— Ну, нэ стэсняйся,— сказал Ахундов.— Я хочу, чтоб ты сам убедился.

Рязань посмотрел по сторонам. Рядом в санитарную машину грузили носилки с ранеными. Легкораненые усаживались в автобус.

— Нэ стесняйся. Нэ приказываю — как друга прошу, а? — настаивал Ахундов.

Рязань опять посмотрел по сторонам и быстро понюхал грязные носки своего мучителя.

— Молодэц. Ну, как? Нравится? — спросил Ахундов.

— Нет,— пробормотал Рязань.

— Что «нэт»? Разницы нэт! — сказал Ахундов, обнажая в улыбке золотые зубы.— А ты знаешь, пачему ты так халтурно стираешь, а? Отвечай, как положено!

— Никак нет, товарищ сержант.

— Нэправда. Знаешь. А я твой командыр. Ты должен мнэ говорить только правду. Отвечай: «Я плохо стираю, потому что я дрочу». Ну, я жду.

Рязань молчал.

— Ладно, я и так знаю, пачему ты такой блэдный. Тэбе надо больше спортом заниматься. У тэбя же разряд по вольной борьбе, а?

Рязань молчал.

— Вах,— сказал Ахундов и встал босиком в снег во весь свой двухметровый рост.— Ну, покажи. Нападай на мэня! Бэй мэня!

Рязань бросился на Ахундова. В следующее мгновение он лежал на земле, Ахундов сидел на его спине своим пудовым задом, босыми ступнями давил ему голову и одновременно выкручивал руку.

— Ты никогда нэ побэдишь, потому что ты дрочишь,— говорил Ахундов.— Никогда.

— Ахундов! — окликнул стоявший в дверях Бандура.

Он уже некоторое время наблюдал эту сцену. Ахундов и Рязань вскочили на ноги.

— Это мы шутим, товарищ майор,— добродушно сказал Ахундов и улыбнулся Рязани.

— Так точно, шутим,— тихо подтвердил Рязань.
— Сбор в четырнадцать ноль-ноль у КПП. Автобус и две «коробочки»,— сказал Бандура.
— Есть сбор у КПП, товарищ майор,— повторил Ахундов.
Бандура вошел в медсанбат.

В пустом коридоре медсанбата гудели кондиционеры. Навстречу Бандуре шла Галина с охапкой зеленых халатов.
Бандура загородил ей дорогу и взял за руку.
— Не хочу, ненавижу, уйди, ненормальный,— сказала Галина.
— Сегодня в духан поедем,— сказал Бандура.— Ты хотела насчет варенки.
— Прямо разбежалась,— сказала Галина.
— Ты ж не одна будешь, я все организую,— сказал Бандура.
— Никуда я с тобой не поеду! — вырвала руку Галина.
За поворотом коридора послышались голоса, и они шарахнулись друг от друга.

Двери пустого склада были раскрыты настежь и покачивались на ветру. Сулим сидел на разбитом снарядном ящике и гладил его доски руками.
— Уезжаете,— печально сказал он Бандуре.— А я остаюсь. Надо было мне в Москве жениться. Русская жена — хорошо! Тебе что-то нужно — русская жена идет и стоит в очереди. А я должен все доставать сам.
— Короче,— оборвал его Бандура.
Короче Сулим не умел. Лицо его стало еще надменнее, глаза еще печальнее.
— Зато наша жена рабыня. И это кайф,— продолжал он, печально глядя на Бандуру.— Дома я царь, Бог. Она не пикнет.
— Ты с ним говорил? — спросил Бандура.
— Была у меня одна женщина под Москвой...— вздохнул Сулим.— Дом из дерева. Кровать из дерева. Сортир во дворе из дерева. Все из дерева. Как во дворце. У нас дерево — большой дефицит.
— Поможешь, я тебе сделаю ящики,— сказал Бандура.
— Я хочу деревянную «русскую комнату»,— продолжал Сулим.— Панели по стенам и балки. Буду в ней пить чай из самовара и вас всех вспоминать. Тридцать штук ящиков мне хватит.
И опять умолк. Бандура терпеливо ждал.
— Старичок, только для тебя,— наконец перешел к делу Сулим.— Я у него узнал.— Сулим мучался от необходимости говорить прямо.— За то, что ты у него просишь, он хочет получить полсотни автоматов с боекомплектом, шесть гранатометов и ручные ракеты.
— Ракет не дадим,— сказал Бандура.
— Он вообще тебе не очень верит,— сказал Сулим.— У него брата и отца жены убили ваши. То есть наши... Мне он тоже не верит. И я ему не верю. Никто никому не верит. А ты мне веришь, старичок?
— Вместо ракет можем добавить деньги и муку,— сказал Бандура.
— Я передам,— Сулим явно не решался сказать еще что-то.
— Что еще у тебя? — спросил Бандура.
— Лично у меня все о'кей,— показал большой палец Сулим.

В штабе полка упаковывали архив. Офицеры сортировали документы. Солдаты выносили шкафы. За окном жгли бумаги. Никита ждал у дверей кабинета Петровича.
— Извините,— обратился Никита к капитану, утрамбовывавшему в картонный ящик старые ведомости.— Какие у вас часы замечательные. Здесь купили?
В кабинете Петровича был любимый им уют — на столе полный порядок, на подоконнике кактусы.
— Ты уже знаешь, майор, чей он сын? — спросил Петрович у стоявшего перед ним Бандуры.
— Так точно.
— Это называется «мохнатая лапа»,— сказал Петрович, глядя с ненавистью на майора.— Мне уже звонили из Кабула.

Бандура молчал.

— Это касается тебя лично,— сказал Петрович.— Есть пожелание, чтоб опытный и храбрый офицер взял над ним шефство.

— В каком смысле?

— Ах, ты не понял? — спросил обрадованный тупостью майора Петрович.— Его прислали, чтоб он принял участие в боевом задании. Чтоб был повод представить его к награде. Но чтоб при этом с ним ничего не случилось. Хреновая ситуация для полка. Ты мне за него отвечаешь головой. Мальчишка гадость, но отказаться не можем, надо исполнять... И чтоб достойно. Ну — и чтоб никто не знал, что он сын. Вопросы есть?

— Почему я? — спросил Бандура.

— Потому что лучше тебя я никого не нашел,— радостно сказал Петрович.

В канцелярии Никита уже со всеми познакомился.

— Я тебе говорю, видик покупать в духане просто глупо,— говорил ему офицер, занятый ведомостями.— Его надо покупать только в «Березке», в нашем военторге. Гораздо дешевле.

— Потом его надо продать именно в духан,— подхватил офицер, подписывавший папки.— И тебе за него дадут столько, что ты сможешь купить шесть штук «Шарпов».

— Магнитофонов,— пояснил первый офицер.

— Пять из них ты продашь в Союзе.— сказал офицер с ведомостями,— а шестой оставишь себе.

— Гениально! — кивнул Никита.

— И на видик хватит, и еще останется! — закончил объяснение офицер с ведомостями.— Что и требовалось доказать.

Дверь кабинета приоткрылась, и Бандура позвал:

— Стеклов!

Петрович, не знавший, как себя вести с Никитой, взял тон задумчивой сдержанности:

— Значит, вы к нам на оставшееся время?

— Так точно.

— Как инспектор из округа? То есть не как...

— Так точно. Инспектор,— помог ему Никита.

— Ну что ж, это хорошо,— промямлил Петрович, глядя на костер за окном.— Знавал я вашего отца. Конечно, не лично. Но имел удовольствие служить под его командованием в шестьдесят восьмом году.

— В Чехословакии? — спросил Никита.

— Славный был денек,— кивнул Петрович.— А как все было организовано. Одно слово — Европа. Не то что здесь... Этот день ежегодно отмечается в дивизии как праздник. Если б мы опоздали с танками на два часа, там уже были бы западные немцы. Так же, как здесь — американосы. Но на этом сходство кончается. Чехи сознательные люди. Никакой стрельбы. Культура. Они попросили. Мы вошли.

— Тактически это была хорошая операция,— сказал Никита.— Но стратегически это было неоправданно...

— То есть? — насторожился Петрович.— Это кто ж вам, товарищ старший лейтенант, такое подбросил?

— Отец дома рассказывал, товарищ подполковник,— честно глядя Петровичу в глаза, сказал Никита.— И по телевизору уже говорят. И вообще, все на свете это знают.

— Ну ладно,— заскучал Петрович.— Мы простые солдаты. Этот спор мы оставим теоретикам, а сами будем исполнять свой интернациональный долг. Прошу, товарищи, вечером ко мне на чашку чая. А пока устраивайтесь. Вот — поручаю вас заботам и покровительству майора Бандуры. Он у нас человек известный, храбрец, прошу любить и жаловать. Есть вопросы?

— Ему надо в духан,— сказал Бандура и добавил: — Матери подарок.

— Святое дело,— сказал Петрович.— Организуйте поездку, в чем вопрос.

— Надо, чтоб женщина помогла,— сказал Бандура.

— В каком это смысле? — насторожился Петрович.

— Посоветовать.

— Так попроси кого-нибудь...— Петрович почуял неладное.— Надо помочь симпатичному

молодому человеку. Дело хорошее... Пусть все наши дамы, кто хочет, поедут. Собери побольше народу. Всей компанией. Надо купить, кто чего не успел. Может быть, это последняя поездка. Вот так. Можете идти.

Бандура опять направился к медсанбату наискосок через плац, на котором сержант Ваньков гонял учебную роту. Полторы сотни солдат выполняли отжимания на руках, задрав головы с глазами, неподвижно устремленными на сержанта, а точнее не на сержанта, а на окно рядом с ним.

За окном сестры размывались перед операцией. Рядом с Галиной мылась красавица Танька, носившая кличку Честь полка. Она и принимала соблазнительные позы, вдохновлявшие на спортивные рекорды мальчишек на плацу.

— ...Пятьдесят шесть, пятьдесят семь, пятьдесят восемь!!! — считал сержант Ваньков, прислонившись спиной к стене медсанбата.— Что это?! Это ж массовый мировой рекорд! Пятьдесят девять, шестьдесят...

На другом конце плаца кипела работа — разбирали полосу препятствий, грузили в машины спортивные снаряды.

— Шестьдесят один, шестьдесят два! — ликовал сержант Ваньков.— Охренеть можно! Вот она, армейская закалка!

Татьяна за окном медленно намыливала себе под мышками.

— Как же тебе, Честь полка, не стыдно? — искренне негодовала Галина.— На тебя же мужчины смотрят!

— А чего мне стыдиться? Вид красивого обнаженного тела эстетически воспитывает. Как в музее.

— Нашлась музейная редкость.

— Да, я по чужим мужчинам не таскаюсь.

— Это кто таскается?

— Все, кроме меня.

— Ну и кастрюля.

— Кому кастрюля, а кому Честь полка.

— А Петр Петрович мне сегодня сделал предложение,— сообщила Галина.

— При живой жене?

— Это разные вещи,— сказала Галина.

— Девушки, как вам не стыдно? Вы разговариваете, как на коммунальной кухне,— сказала усатая женщина-врач Рабинович и вышла, подняв кверху руки с растопыренными пальцами.

— Усы побрей, кикимора,— сказала ей вслед Галина.— Может, и тебе повезет. Танька, а твоя английская помада даже лучше, чем французская. Петрович млеет. Я тебе так благодарна.

— От сердца оторвала,— сказала Татьяна.— Потому что это твой цвет.

И подруги поцеловались.

Бандура подстерег и обнял Галину в коридорчике.

— Не трогай меня! — вырывалась она, подняв вымытые руки.— Я стерильная!

Бандура держал ее крепко и молчал.

— Ну и гад же ты, Бандура! — дергалась Галина. — Убери руки! Ну, как же тебе не стыдно?.. Петя же твой боевой товарищ! Запомни, ничего у тебя со мной не будет... Он ради меня моральный облик потерял! Он мне как отец! Живет со мной в открытую... Ему за меня начальство хода не дает, наград лишает. И чтоб я ему изменила?!..

Бандура молча прижимал ее к себе и не целовал, просто смотрел ей в глаза и сопел.

— Ну, чего ты ко мне лезешь? Ну, не нужен ты мне! — вырывалась Галина.— Руки убери, говорю!.. Ты знаешь, что Петя ничего тебе не сделает, потому что он благородный человек, а ты обезьяна — вот и пользуешься! Ты же даже слова сказать по-человечески не умеешь!.. Ой, я чего придумала! Бандура, ты мне курицу зарежешь!

И захихикала. Тут он, наконец, решился и осторожно ее поцеловал. Она затряслась от смеха, как от щекотки.

Сулим гнал свою «бурубухайку» по горной дороге. По радио передавали красивую музыку из

Пакистана, такую красивую, что в некоторых местах Сулим ненадолго бросал руль и немножко танцевал руками.

День был ясный, и с горы грузовик Сулима был виден, как на ладони. На горе была афганская застава. Из валявшейся в снегу телефонной трубки звучал голос, монотонно вызывавший часовых. Трубку некому было поднять. Застава была поголовно вырезана. Часовые были убиты сонными. Снег уже не таял на их лицах.

Четверо в белых маскхалатах сидели в снегу за камнями, совсем близко к дороге, главной дороге из Союза в Кабул.

Командир, все время весело улыбающийся рыжий бородатый мужик, снял халат, под ним оказалась афганская форма. Трое последовали его примеру.

По дороге сплошным потоком тянулись машины. Когда показались цистерны, четверо вышли из-за камней и, увязая в снегу, полезли по склону к дороге. Водители стали притормаживать, увидев стоящих на дороге солдат афганской армии. В этот момент сидевшие за камнями дали залп по кабинам и цистернам. Загорелось бьющее из цистерн топливо. Водители в панике выскакивали из кабин, пытались убежать с дороги, но их встречал огонь засевшей в камнях группы.

На дороге рядом с трупами валялись тлеющие мешки, банки со сгущенным молоком и пачки сигарет «Памир».

Дамы, собравшиеся в духан, уже сидели в автобусе у КПП. Две бронемашины сопровождения с тремя десятками человек до зубов вооруженной охраны приготовились к афганскому шопингу.

Наконец, последними, вызывая ропот возмущения, в проулке между модулями появились Галина и Честь полка.

— Справа твоя,— коротко проинформировал Бандура Никиту.

— Ух ты, какая! — Никита был ошарашен ослепительной Татьяниной внешностью.

— Честь полка,— кивнул Бандура.

— А в каком смысле она моя? — спросил Никита.

— Ты новенький. Обязан.

— Что? — смутился Никита.

— Сам знаешь что.

— Прямо так? — хрипло переспросил Никита.

— Традиция,— туманно пояснил Бандура.

— Понял...

При общей полной раскованности Никита побаивался девушек.

Галина и Татьяна приблизились.

— Стеклов Никита,— сказал Бандура.— Посидим вместе?

— Извините, товарищ майор,— спросила Галина.— В каком смысле?

На людях они были на «вы».

— Приказ командования,— сказал Бандура.— Чтоб все было достойно. Файв-о-клок с колбасой.

— Очень приятно. Таня,— Честь полка склонила набок голову и протянула Никите мягкую ладонь.

Дорога была хорошо расчищена. Армада из автобуса и двух «коробочек» мчалась со скоростью километров девяносто. Бронемашины с охраной неслись впереди и сзади, чуть сбоку автобуса, для его полной безопасности, так что встречные машины съезжали на обочину. А машин было полно, дорога уже проснулась после ночи и жила полной жизнью. Изукрашенные «бурубухайки», нагруженные так, что под грузом и людьми не видно было машин, колонны наливников, военные машины всех типов катились одна за другой.

Бандура сидел на первой БМП, опустив ноги в люк. Перед ним торчала голова водителя в черном шлемофоне. Бандура рукой поворачивал голову и таким образом управлял машиной.

Никита ехал на второй «коробочке». Рядом с ним Ахундов говорил что-то в ухо Рязани. Рязань закрыл глаза.

Вдоль дороги валялись засыпанные снегом перевернутые грузовики, сожженные цистерны, взорванные БМП, обломки пушек и исковерканные остатки грузов, так и не доехавших до

места назначения. Никто не обращал на это внимания, только Никита, не привыкший к афганскому пейзажу, вертел головой и ужасался.

Дамы в автобусе курили и пели хором про березу.

Дорога пошла по холмам, в предгорье. Встречный «мерседес» с пестрыми занавесочками на окнах не удержался на обочине и кувырнулся на бок в кювет. Это вызвало всеобщий восторг.

На пересечении дороги с главной трассой была пробка. Движение на трассе замерло, и, похоже, надолго. Машины на трассе стояли плотно одна за другой на всем видимом протяжении дороги. За поворотом, скрытое склоном горы, что-то горело. В небо подымался огромный столб черного дыма.

— Приехали,— сказал водитель.— Мать твою. Хоть назад поворачивай.

Женщины в автобусе сразу скисли. Бандура, слушавший радио, махнул автобусу и второй «коробочке», велев им ждать, и повернул голову своего водителя налево. Водитель повел БМП по обочине трассы мимо стоявшей колонны. Солдаты на броне проснулись.

— Стеклов,— прошептала в автобусе Татьяна.— Галь, а он случайно не родственник?..

— Сын,— тихо ответила Галина,— только никому не говори.

— Я-то не скажу,— заволновалась Честь полка.

— Может, это твоя судьба? — спросила Галина.

— А что? — задумчиво улыбнулась Честь полка.— Видела, как он на меня смотрит?

— В Москве будешь жить, в высотном доме,— сказала Галина,— с домработницей.

— Ага. Тебя возьму,— улыбнулась Честь полка.— Замолвлю за тебя словечко. Конкурс большой. Все стремятся тусоваться с руководством. Вот Бандура как старается. Думаешь, чего он с нами поехал?

Галина прикусила губу.

Трупы с места нападения на колонну уже убрали, несколько сгоревших машин уже сбросили с дороги, но полотно было перегорожено горящим «КамАЗом», у которого, кроме цистерны в кузове, были еще две на прицепе. Всю эту сцепку развернуло взрывом и поставило огненным барьером поперек дороги. Перед горящими машинами в огромной луже растаявшего снега замер танк, за танком тянулась колонна. Вокруг, изнывая от жара, метались люди.

Бандура слез со своей БМП и подошел к танку.

— Дави «слоном»,— сказал он танкисту, пихавшему себе за ворот комбинезона снег.

— Сам дави! — заорал танкист.— Там пекло внутри! А если боеприпас рванет?

Бандура молча полез на танк.

— Куда? Взорвешься! — закричали вокруг.— Эй, брат, чего ради? Подожди!

— Некогда ждать...— Бандура спустился в дымное брюхо «слона».

— Псих,— сказал танкист.

— Чего это он так торопится в духан? — спросил сержант Ахундов у водителя БМП.

— А ты знаешь, кто с нами едет? Сын Стеклова. Понял? Только не болтай никому.

С первыми горящими машинами танк справился легко, хотя на броне уже горели пятна налетевшей из цистерн огненной смеси. Потом танк долго утюжил объятый пламенем «КамАЗ» — взад и вперед, взад и вперед, пока не сбросил с дороги цистерны и не загорелся сам. Из огня резво выскочил Бандура и зарылся в снег тушить комбинезон. Тут танк и рванул.

— Я тебе точно говорю,— сказал водитель БМП Ахундову.— С ним всегда так. Он заговоренный. А если б ты с ним рядом полез — тебе бы кранты.

— Чего ты хэрню порешь? — разозлился Ахундов.

— Дурачок, это ж все знают. Его пуля не берет,— спокойно сказал водитель.— Может, он даже сам хочет.

— Нэ хочу понимать, чего ты говорышь,— сказал Ахундов.

Разговор закончился, потому что Бандура вернулся и полез на броню.

Заревели моторы. Колонна двинулась по трассе.

Женщины в автобусе опять пели — все, кроме Татьяны. Она, переместившись на заднее сиденье, оглядывалась и улыбалась Никите. Армада неслась по дороге, петлявшей по склону горы.

Над этой дорогой шел демонтаж артиллерийской батареи. За церемонией торжественного спуска флага, кроме солдат, следили жители окрестных кишлаков и многочисленные бродячие собаки. Жители были нищие, собаки голодные. Когда орудия и солдаты покинули позицию, люди молча и неторопливо принялись разбирать все, что им было нужно. А нужно им было все — обломки бетона, проволока, гвозди, коробки, жестянки. Рядом в помойке рылись собаки.

Бандура повернул голову водителя, и по проулку между дувалами они въехали в торговую часть городишки. В отличие от Никиты, ошеломленного экзотикой настоящего восточного базара, остальные уже давно не видели в ней ничего, кроме опасности.

Опасность при этом не проявлялась никак — улица, несмотря на зимний холод, была полна народу, причем большей частью это были не покупатели, а продавцы, и, как все на свете продавцы, они приветливо улыбались и зазывали в свои духаны. Духаны, к полнейшему восторгу Никиты, впервые в жизни узревшему изобилие, лепились боками друг к другу. Всевозможные товары местного кустарного производства и привезенные со всех концов света громоздились на полках, на полу и свисали с потолков, образуя у каждого входа подобие маленького алтаря, у которого священнослужитель-купец был готов совершить общий для всех народов мира обряд — священный акт купли-продажи.

— Нэ бзды, Рязань, но помни,— инструктировал сержант Ахундов своего несчастного подопечного.— Каждую сэкунду каждый из них может совершить провокацию. Каждый может кинуть гранату или бутылку с зажигательной смесью. Или просто нахулиганить. И ты должен оценить. Оценил правильно — ты живой, ошибся — погубил товарищей. И я тэбе ноги из жопы выдэрну.

Дымились низкие мангалы, дымили трубы над плоскими крышами духанов, шныряли мальчишки с красными от холода носами, бродячие торговцы кричали каждый свое на многочисленных афганских языках. Бронемашины и автобус остановились у духана. Солдаты заняли посты у входа, по всей улице и на крыше.

Первыми в духан вошли сержант и два солдата с автоматами и скрылись между вешалками с платьем. Дамы пока оставались в автобусе.

Из переулка появилась знакомая «бурубухайка», и Сулим, высунувшись из окна, запел:

— Ка-акие люди!

Бандура подошел к нему.

— Он согласен,— сказал Сулим.— Двенадцать мешков муки.

— Десять,— сказал Бандура.

— Только, старичок, все равно ничего не выйдет. Он ставит условие. Он вам не верит. Кто-то из вас должен в это время сидеть у них, как заложник. Вы же на это не пойдете.

— Где встреча? — спросил Бандура.

— Завтра в полдень в ущелье под Акахейлем,— сказал Сулим.— Он отметит свои минные поля иголками дикобраза.

— Это как? — спросил Бандура, не знакомый с дикобразами.

— Вот так,— Сулим показал иглу.— Старичок, почему взрослые люди занимаются такой херней, вместо того чтобы торговать? Ну, а где мои ящики?

Сержант Ваньков и солдаты вынырнули из хаоса вешалок и заняли пост у дверей духана. По живому коридору из солдат в духан из автобуса прошествовали полковые дамы.

Бандура загородил дорогу шедшей последней Галине и сказал:

— Вам не сюда.

— Это еще почему, товарищ майор? — сказала тихо Галина.

— Ваша «варенка» рядом,— объяснил Бандура.

Никто не слышал.

— Ну ты даешь,— тихо возмутилась Галина и пошла с ним.

— И я с вами! — сказал Никита.— Да это просто заграница!

К нему подскочил карлик в драном халате, совершенно из сказки, тронул за рукав, высыпал себе на ладонь из маленького газетного кулька голубые камешки и забормотал:

— Бирюза, саиб. Купи мадам. В Союзе нет. Хочешь?

— Хочу,— сказал Никита.— Нет, не хочу...

И заторопился за Бандурой, но Бандура с Галиной и Сулимом уже исчезли в дверях соседнего духана. Здесь уже стоял с автоматом Ахундов.

Никита заколебался и решил вернуться в духан, куда пошли все. За Никитой шел карлик и повторял:

— Купи, саиб. В Союзе нет...

Никита зашел в духан. Карлик сунул кулек за пазуху и встал перед БМП, внимательно изучая физиономию водителя, определяя его покупательную способность.

— Чарльз, саиб? — осторожно приступил он к делу.

Над одноэтажными постройками возвышался минарет.

— Аллах акбар!..— донесся вдруг усиленный микрофонами голос муллы.— Аллах акбар! Алла хуме инна аузу бикя минь ан утърике!..

Из глубины духана Честь полка, примерявшая кроссовки, нежно улыбнулась Никите. Никита увидел гору коробок с кроссовками и сказал:

— Я тоже хочу...

Рязань, стоявший с автоматом на крыше, напряженно всматривался в водоворот пестрых, дико выглядящих людей, вплотную обступивших его товарищей у автобуса и БМП.

— Ты помоги старшему лейтенанту,— сказал Бандура Сулиму.— Мы тут сами посмотрим.

Сулим скрылся в конце узкой комнаты за боковой дверью.

— Ну, где твои «варенки»? — Галина с недоумением оглянулась.

Конец комнаты тонул во мраке. Помещение освещалось только решетчатым окошечком над дверью и отблесками огня, тлевшего в железной печке. На полу, кроме кипы модных «варенок», сложены были в неожиданном разнообразии и количестве советские армейские ватники, коробки с крупой «Геркулес», противогазные сумки и автомобильные покрышки. Со стен смотрели друг на друга Высоцкий с гитарой и аятолла Хомейни.

Из одного из своих бесчисленных карманов Бандура извлек бутылку виски и поставил на столик от ножной швейной машины.

— Это Сулима «филиал»,— сказал Бандура и открутил пробку.

— Совсем офигел? — спросила Галина.— Я же сказала тебе твердо. Ничего никогда у нас с тобой не будет.

Он плеснул виски в чашку, вымыл, налил и подал Галине. Она выпила. Потом выпил он и обнял ее.

— Все, все, не надо больше!..— зашептала Галина,— Миша, ну я прошу тебя... Миша, ну давай спокойно поговорим. Так же нехорошо. Ты ж советский офицер, а ты как прямо не знаю кто. И еще все время молчишь. Я ж ничего-ничего про тебя не знаю. Я не понимаю, на что ты от меня надеешься?

Он молча смотрел ей в глаза.

— Ну, попробуем по-человечески, ладно, Миша? — она притронулась к его щеке.— Давай просто тихонько поговорим... Где ты жил в Союзе?

— В Красноярском крае.

— Да? Интересно... Ну, расскажи мне о себе.

— Что?

— Свою автобиографию.

— У меня мама была медсестра в больнице,— сказал Бандура.

— Да что ты? — удивилась Галина.— Как я. Надо же, как интересно! Ну, рассказывай.

— Я к ней в отделение заходил,— сказал Бандура.— Пацаны научили — я и украл морфий. Меня судить хотели. Потом она умерла. Она из меня мечтала человека сделать, мужика, без отца, понимаешь. Ну, я пошел в училище. Думал, что офицерам жилплощадь дают. Мы ж с мамой в общежитии жили. Хрен-то. Из одного общежития в другое переехал. В Уфу. Потом под Красноярск. Там и служил до Афгана. Вот и вся биография.

— Но на очередь хоть поставили? — спросила Галина.

— Поставили,— стиснул ее в объятиях Бандура.

— Ну, это уже что-то. Погоди, погоди, ну, Миша, ну, разговариваем же о жилплощади... Интересно же... Теперь я тебе расскажу о себе. Или тебе неинтересно? Я же детдомовская. И абсолютно никаких видов на площадь у меня нет. Петрович, если разведется, квартиру оставит жене. Мы размениваться не будем, все-таки дети... Миша... Убери руки... Но, если ему выйдет повышение, все-таки есть надежда, что ему дадут квартиру на новом месте. Он мечтает об Украине. Он говорит, что там просто рай. А ты там бывал?..

Миша, мы ж уговорились... Не умеешь ты по-человечески разговаривать, ну ничего не умеешь. Все, все, ну стой тихо... Учти, Пете все будет сказано! Ну не надо же... Нашел место, псих...

Бандура повалил ее на ватники и расстегивал пуговицы.

— Миша, нехорошо, я же тебя прошу...— напряглась она и вдруг захихикала, глядя в темный угол комнаты. На ее смеющемся лице плясали красные отблески горевшего в печке огня. Она оттолкнула Бандуру и сказала: — Извините, граф, но мы не одни!

В углу комнаты сидел на горшке крошечный мальчик в ушанке и ватном халатике.

Бандура пошел в угол и присел перед ним. Галина хихикала, как будто ее щекочут.

— Ты откуда? — спросил мрачно Бандура.

Мальчик сохранял олимпийское спокойствие.

— Скорей можешь? — спросил Бандура, не надеясь, что его поймут.

Его и не поняли.

— Бакшиш хочешь? — спросил Бандура, достал из кармана патрон и показал мальчику. Мальчик потянулся за патроном, но Бандура отвел руку. Мальчик поехал за Бандурой на горшке.

Дамы в духане долго рылись в тряпье, потом остановились на разумном решении купить одинаковые платья, но со скидкой. Духанщик, приседая от усердия, бегал в закрома и таскал тюки с варенкой.

В углу Сулим демонстрировал Никите «Шарп». Звук был отличный. Пела американская рок-группа.

— «Шарпы» можешь сейчас забрать. Видик потом в части отдашь,— предложил Сулим.

— Ну, у вас просто Запад,— восхитился Никита.

— Восток,— поправил Сулим.

Никита стоял в одних носках на грязноватом коврике. У ног его примостился продавец с кроссовками. Издали ему улыбалась Честь полка, спрашивая глазами, идет ли ей только что надетая новая «варенка». С улицы доносились голоса, гудки автомобилей и крики ослов. Может быть, это была лучшая в жизни Никиты секунда.

Карлик щелкал языком, закатывал глаза и показывал водителю из-под полы халата голландские презервативы.

Соблазненный пулей в руке Бандуры мальчик уехал на горшке в боковую дверь. Бандура задвинул за ним засов и обернулся к Галине.

— Не надо, Миша,— сказала она тихо.

Карлик, наконец, решился и резко выхватил из-за пазухи пакетик с бирюзой. Слишком резко. Рязань прошил его очередью из автомата. Карлика швырнуло на БМП, и, когда он сполз на землю, броня была уже в крови.

Люди сначала отпрянули, толкая и давя друг друга, опрокидывая мангалы и вешалки с платьем. Потом раздался пронзительный, многоголосый, нарастающий женский вой.

Бандура рывком поднял Галину с ватников, выхватил пистолет и выбежал на улицу. Женщин уже подсаживали в автобус. Солдаты, ощетинившись во все стороны дулами автоматов, полезли на броню. Армада понеслась прочь. Вдогонку полетели камни. Один из камней на излете угодил Никите в лоб, и теперь Никита держался за голову, словно задумался. На самом деле все произошло так быстро, что Никита не думал ни о чем, кроме того, что «Шарпы» улыбнулись.

— Мама,— вдруг громко вскрикнул сидевший перед Никитой Рязань и стал равномерно повторять: — Ой, мама, ой, мама, ой, мама...

Они выехали из городка и мчались назад в том же порядке — впереди и сзади «коробочки», между ними автобус. Мокрый снег бил в глаза. Сержант Ваньков набрал снегу в тряпку и обтер кровь с брони.

— Мало я тэбя учил,— сказал Ахундов, обняв за плечи Рязань.— Нэ оценил ты обстановку. Ну, ничего. Будэм еще, как говорил Лэнин, учиться, учиться и учиться.

— Маманя, я больше не буду! — заплакал Рязань.— Ой, маманя, не надо, я больше не буду! Ой, маманя, не надо!..

У него началась истерика. Ахундов сильно отшлепал его по щекам своей толстой волосатой рукой, и Рязань затих.

— Ой, девочки, он же сам первый,— сказала в автобусе Честь полка.— А солдату чего будет?

— Да уж будет,— вздохнула Фрося из офицерской столовой.

— Ты хоть успела отовариться?

— Я — да, — сказала Честь полка, погладила лежащий на коленях пакет, грустно улыбнулась в заднее окошко и начала: — «Ой, рябина кудря-авая!..»

— «Бе-елые цветы!..» — подхватили женщины.

К вечеру метель улеглась. В темноте опять один за другим стали уходить в небо транспортные самолеты. Петрович показывал Никите свою цветомузыку. Никита и Бандура пришли в гости на чай. Над правым глазом у Никиты была маленькая ссадина.

— Здесь я сделал все своими руками,— говорил Петрович.— Даже жалко бросать. Летом тут у нас укроп, петрушка. Курица, тоже проблема... Галочка, приглашай гостей в дом.

— Вот это потрясающе! Вот это да! — Никита замер перед коллекцией оружия.— Это же моя мечта. Кольт «Магнум». Разрешите подержать, товарищ подполковник?

— Ради Бога. И давайте в гостях без чинов. Петр Петрович меня зовут. А за глаза просто Петрович. Но чтоб я не слышал.

Никита снял со стены кольт.

— Ну, чем нас порадует наша хозяйка? — потер руки Петрович.

Хозяйка порадовала сковородкой жареной картошки. К чаю поданы были также водка, коньяк и шампанское.

Галина и Бандура не обращали друг на друга ни малейшего внимания.

— Молодец, Галчонок. Что умеешь — то умеешь,— сказал Петрович. Он всегда старался подчеркнуть, что не стесняется их близости.— Кому что? Рекомендую нашу, домашнюю. Галочка сама настаивала.

Петрович разлил «домашнюю» по рюмкам и сказал:

— Первую молча и не чокаясь.

Выпили. На аэродроме было тихо, и в этой тишине отчетливо слышались отдаленные выстрелы, сначала одиночные, потом очередями.

— Стреляют,— сказал Никита.

— Это духи друг в друга,— объяснила Галина, накладывая на тарелки картошку.— Сволочи.

— Когда мы уйдем — они все друг другу глотки раздерут, как дикие собаки,— сказал Петрович.

— Они собаки и есть,— сказала Галина.

— Так тоже, Галчонок, нехорошо говорить,— покачал головой Петрович.— Они бывают очень разные. И нации разные, и развитие, и мировоззрение.

— А я их не отличаю,— сказала Галина.— Все они нас ненавидят. Им свободу и равенство предлагают, а они... Фашисты.

— Галчонок, прекрати,— мягко остановил ее Петрович.— Зажги нам для уюта бра. Между прочим, тоже собственного изготовления.

Галина включила самодельный абажурчик из оплетенной болгарской бутылки. Бандура, изображая восхищение абажурчиком, вежливо помычал, а Никита вообще не обратил внимания. Он пытался с ковбойской ловкостью завертеть на пальце кольт, но сразу не получалось.

— Какая вещь,— сказал Никита.— Я такой только в кино видел. Я тоже такой хочу. Где бы достать?

— Берите. Он ваш,— сказал Петрович, красуясь перед Бандурой.

— То есть как, товарищ подполковник? — не понял Никита.

— Во-первых, мы договорились — Петр Петрович. Во-вторых, мы на Востоке. Тут такой обычай. Если гостю что-то нравится, ему сразу это дарят...

— Петр Петрович, я ж не знал,— растерялся Никита.

— Теперь будете знать,— строго сказал Петрович.— Галочка, обработай старшему лейтенанту лоб.

— Зачем, ерунда,— отмахнулся Никита.

— Ну-ну, приказы не обсуждать! — прикрикнул Петрович.— Надо было сразу продезинфицировать. Тут же везде зараза.

Галя вышла с Никитой в тамбур. Там была аптечка.

— Еще неровен час заболеет, этого мне еще не хватало,— сказал Петрович, не глядя на Бандуру.

Повисла тяжелая пауза. В горах стреляли.

— Правильно,— сказал Бандура.

— Что «правильно»?

— Насчет оружия,— сказал Бандура.

— Я ничего не говорил. Какого оружия?

— Вы раньше говорили,— сказал Бандура.— Пока у них есть оружие, они будут друг в друга палить.

— Это ты к чему вдруг?

— Пусть друг друга убивают,— сказал Бандура.— Главное, чтоб нас на выходе не трогали.

— Бандура, что ты мне голову морочишь? — поморщился Петрович.

— Я насчет вашей идеи,— напомнил Бандура.

— Какой идеи? — насторожился Петрович.

— Вы мне говорили,— сказал Бандура,— что у вас мелькнула такая идея — договориться с ними. За оружие.

— Мало ли, что у меня мелькало. Потом ведь спросят, у кого что мелькало.

Стрельба продолжалась.

— И кто на такое пойдет? — спросил, наполняя рюмки, Петрович.— Чтоб врагу оружие в руки давать? И как потом за это оружие отчитаться?

— Оружие можно списать на боевые,— сказал Бандура.— Как все делают.

— Как у тебя только язык поворачивается? — разозлился Петрович. — Такое мне предлагать.

— Они контролируют район. А через нас дорога на Союз. Аэропорт и трасса. Мы должны их купить,— упрямо настаивал Бандура.— Покойников меньше будет.

— А как на банду выйти?

— Есть выход,— сказал Бандура.

— Этот твой аферист Сулим? Он и на нас и на них работает. Не хочу об этом слышать,— рассердился Петрович.

Вернулись из тамбура Никита с Галиной. Царапина была заклеена пластырем.

— О чем это вы с товарищем майором шептались? — спросила Галина.

— Об чем разговаривают мужчины без дам? О дамах,— сказал Петрович.

— Так давайте выпьем за здоровье прекрасных дам, которые украшают наше общество! — предложил Никита.

— Вот спасибо,— сказала Галина.— Хоть один нашелся.

— Правильная мысль,— поддержал Петрович.— Хочу добавить, что Галочка не просто прекрасная дама. Она очень, повторяю, очень верный боевой товарищ. Галчонок, будь...

Все чокнулись с Галей и выпили.

— Повезете вы им это дело, а они вас по дороге и ухлопают,— сказал Петрович, с наслаждением жуя картошку.

— Они ж не сумасшедшие,— сказал Бандура.— Зачем им на нас нападать, когда мы им же повезем. И муку. Десять мешков.

— Ой, мужчины, давайте не будем о делах,— запротестовала Галина.

— Это точно,— согласился Петрович.— Мы себя ведем негостеприимно. Надо выпить за вновь прибывшего.

— С удовольствием,— сказала Галина.— Тем более, он тут пользуется большим успехом.

— У кого? У кого? — спросил Никита.

— Не скажу, у кого. Это вы должны сами угадать.

— Ну, спасибо,— сказал Никита.

Выпили.

— Тут взаимный интерес. Все тихо будет,— сказал Бандура.— Я как раз старшего лейтенанта возьму.

Никита прислушался и пере тал крутить на пальце кольт.

— Можно загружаться? Вот список,— сказал Бандура и подал Петровичу бумажку.

— Все, хватит об этом! — Петрович прочитал и хлопнул по столу.— Такие вещи за бутылкой не решают. Кстати, Бандура, Галочка сказала, что ты выразил желание курицу зарезать?

Светила необычайно яркая полная луна. Бандура с кривой саблей в руке и Петрович вышли из «бочки». Мороз усилился. Цветомузыка замерзла.

— В общем, так,— сказал Петрович,— я такой приказ не подпишу. Хочешь — действуй сам. Я за это отвечать не хочу. В случае чего под трибунал пойдешь ты. Согласен — можешь грузиться.

— Уже начали,—сказал Бандура.

— Много на себя берешь, майор.

Бандура вытащил из ящика стонущую курицу, помедлил, швырнул ее обратно в ящик, отдал саблю Петровичу, откозырял и пошел к себе, отпихивая прыгающую на него собаку.

— Герой, мать твою,— сказал Петрович и вернулся в «бочку».

Он повесил саблю на стену.

— Все? — спросила Галина.

— Я ее сам завтра зарежу. Чего на ночь возиться,— сказал Петрович.— Поздно уже.

— Спасибо за подарок, товарищ подполковник,— заторопился Никита.— И вообще спасибо. Было очень хорошо.

— И мне пора на дежурство,— сказала Галина.

Опять с ревом взлетел тяжелый самолет.

— Никак «Черный тюльпан» пошел,— прислушалась Галина.

— Им рано, они еще оформляют,— сказал Петрович.— Они сегодня новые гробы завезли.

— Куда столько? — сказала Галина.— Что у них, план?

— План — не план, а статистика у них имеется. Зря гробы возить не будут.

— Можете меня проводить,— сказала Галина Никите.— Вас там у нас, по-моему, очень сильно ждут.

— Нет, правда? Кто меня ждет? — встрепенулся Никита и смущенно поглядел на Петровича.

— Ничего,— снисходительно улыбнулся Петрович.— Вы у нас молодой. Вам можно.

Вышли на улицу.

— Коля! — крикнул Петрович водителю стоявшего у «бочки» «уазика».— Довезешь их до санбата и возвращайся. Все. Свободны.

Когда «уазик» умчался, Петрович, оставшись один, убедился, что полосочка света появилась под шторой у Бандуры, зевнул и вдруг перекрестился. Подумал, перекрестился в другую сторону, опять в другую, с грустью понял, что не знает, как крестятся, покачал головой и ушел к себе.

Бандура у себя открыл банку тушенки, поставил на пол собаке, запер собаку в «бочке», оставив включенную лампочку и, таясь от Петровича, ушел задами. Длинная тень его, в лунном свете, изгибалась по кочкам. И свет, и тишина, и стук шагов были неродные, как на другой планете.

Сонные солдаты под присмотром всегда бодрого Ахундова грузили ящики с автоматами в кузов «КрАЗа». В щель приоткрытых ворот светила луна. Потом луну загородил Бандура.

— Паслушай,— Ахундов держал за плечи Рязань и заботливо заглядывал в голубые глаза.— Ты опять блэдный.

Солдаты отворачивались, никто не хотел вмешиваться.

— Нэужели ты опять, под одэялом, а? — улыбался Ахундов.

— Ахундов,— окликнул его неслышно вошедший Бандура.

— Смирррна! — заорал Ахундов.— Товарыщ майор, рота по вашему приказанию грузыт...

— Отставить. Давай, Ахундов. Согреемся.

— А нэ ушибу? — заботливо спросил Ахундов.

— Спишем на боевые,— сказал Бандура и стал в стойку.

Ахундов напал. Бандура успел метнуться в сторону, вернуться к Ахундову и что-то с ним сделать, после чего Ахундов, перевернувшись в воздухе, грохнулся головой об ящики, утробно замычал и сообщил:

— Вах... Жубы шломал... Жолотые...

Бандура вышел. Первогодки, стараясь не глядеть на Ахундова, таскали ящики.

Ахундов, сидя на полу, покачался, превозмогая боль, собрал в ладонь зубы, выплюнул кровавую пену и обратился к Рязани.

— Тэбэ шмэшно?

— Никак нет, товарищ гвардии сержант,— сказал Рязань.

— А ты жнаешь, пачему вшем шмешно, а тэбэ нэ шмешно?

— Никак нет.

— Тэбэ нэ смешно, потому что ты под одэялом джочишь,— радостно сказал Ахундов, пряча зубы в карман.

Никита ехал с Галиной в «уазике».

— Вот что странно, Галочка,— признался Никита.— Здесь, объективно говоря, кошмар, а мне с самого приезда кажется, что со мной тут происходит что-то очень хорошее.

— И мне,— сказала Галя.— Мы так с Петей хорошо живем, просто ну слов нет. У меня, можно сказать, это были лучшие годы моей жизни.

— А Танечка тоже сейчас дежурит? — спросил Никита.

— Угадали, значит,— засмеялась Галина.— Но учтите: ее у нас зовут Честь полка.

— А почему?

— Все подкатывались безрезультатно. Ей нужен кто-то особенный. Она себя хранит для прекрасного принца.

— Я вообще-то с девушками не очень, я как-то теряюсь,— признался Никита.

— Я ей скажу,— обещала Галина.— Она будет иметь в виду. Теряйтесь, это ничего. У нас же тут не как в Союзе. У нас к женщине подходят без грубости, с уважением. Я вообще себя здесь впервые почувствовала. Благодаря Пете. А Танька прямо как я. Очень чистый, цельный человечек. А детей как любит, прямо ужас.

За медсанбатом были модули офицерского общежития.

Лейтенанты Симаков и Щуп не могли уснуть в своей комнате. Завтра они должны были вылетать в Союз. Чемоданы были уже упакованы. Прощальный ужин закончен. Изрядно подвыпивший Симаков налил в стаканы джин и заготовил два кусочка черного хлеба с солью. Щуп, тоже не совсем трезвый, лежа курил и читал книжку.

— Щуп, а Щуп? А? — предложил Симаков.

— Все, до Союза я пас.

— Ну, что ты все читаешь и читаешь? — скучал Симаков.— Ничего ты в своих книжках не вычитаешь.

— А вот вычитал,— сказал Щуп, глядя в книгу.— Тут написано, что Пушкин был очень меткий стрелок. Лежа больной, он развлекался стрельбой из пистолета в мух.

— И попадал?

— Попадал — раз меткий.

— Или тогда мухи были больше,— сказал Симаков задумчиво макая в джин и кушая хлеб.— Или это мелкая параша.

— А по-моему, запросто,— возразил Щуп.— Я бы попал.

— Из «Макарова»? С одного разу?

— Ну.

— Замажем, что не попадешь,— предложил Симаков.

— Это почему?

— Потому что ты, Щуп, не Пушкин.

— Это я не Пушкин?! Мажем на бутылек.

Щуп сел на кровати, не глядя, взял кобуру и вытащил «Макарова».

— Сейчас ночь,— напомнил Симаков.— И зима. Мух нет.

— Вон дохлая лежит, давай ее сюда! — сказал Щуп.— Не бзди, Маруся. Это ты, Симаков, не Пушкин.

— Я — не Пушкин? — резво вскочил на ноги Симаков.— Где она, падла?

— Вон на плинтусе чернеется.

Часть санбата была уже эвакуирована. Бандура шел по коридору, заглядывая в двери пустых и темных комнат. На полу валялись бумажки, клочья марли и растоптанные коробки от лекарств. За одной из дверей слышался металлический скрежет. Бандура заглянул туда. На полу в той комнате стоял закрытый крышкой цинковый гроб. Прапорщик поднял голову в черных очках. В руке его была газовая горелка. Рядом ждал своей очереди другой гроб и крышка с застекленным отверстием. Бандура пошел дальше.

В конце коридора, у приоткрытой двери бокса, стоял Никита в наброшенном на плечи белом халате. В руке его была знакомая нейлоновая сумка.

— Спасибо, что пришли, товарищ майор,— сказал Никита.— А то их две, я как-то теряюсь.

В боксе Татьяна, улыбаясь, снимала капельницу у раненого.

На плече раненого была наколка — орел и буквы НДРА.

— Я тоже такую наколку хочу,— сказал Никита.

Из кабинета завотделением мебель уже вывезли. Доктор Рабинович спала на полу, подложив под голову грелку и укрывшись портьерой. Вдруг она вскрикнула и замахала во сне руками. Ей снились кошмары.

Девушки моментально приготовили закуску на стеклянном столике в процедурном кабинете. Пиво Бандура открыл зубами. Никите это понравилось, и он тоже захотел попробовать, а Галина недоумевала:

— Ужас, товарищ майор, как вы так можете? Если бы мой Петя такое себе позволил, я бы его убила. Но мой Петя — это воплощенный порядок. Настоящий пунктуалист. Все у него на месте, все проверено, все записано. Это ни у какой женщины нет такого порядка. У него есть даже хобби — в Союзе, когда он находит деньги...

— Какие деньги? — спросил Никита.

Он крутил на пальце кольт и поглядывал на Татьяну, нарезавшую колбасу.

— Монетки, копеечки,— сказала Галина,— то он каждую копеечку заворачивает в бумажку и надписывает, когда и при каких обстоятельствах она найдена. И в специальной тетрадочке, где у него все записано, вычерчивает график своего жизненного везения. Больше монеток — жизненная кривая пошла вверх, меньше — вниз. Здесь, конечно, кривая резко пошла вниз, монетку фиг найдешь.

— Потрясающе. Я тоже попробую,— сказал Никита.

— Вернемся в Союз,— улыбнулась Галина,— там эти копейки везде валяются.

— Да, там инфляция,— сказал Никита.

— Вот такая у человека страсть к порядку,— продолжала Галина.— Представляете, как на него действует, что эта сука не дает ему видеться с детьми? Если б он был генералом, она б небось от него не ушла. Только у нас такие, как мой Петя, в генералы не выходят. Вы меня, товарищ старший лейтенант, конечно, извините.

— А что я? — смутился Никита.

— Так. На всякий случай,— не унималась Галина.— Может, где речь зайдет, может, кто наверху заинтересуется. Человек командует десантным полком — и подполковник. Там наверху чем думают? Разве можно человеку перекрывать кислород за то, что он полюбил? Он виноват, что полюбил? А в чем я виновата? Нет, вы мне скажите!

— Я чтоб что сказал? — растерялся Никита.

— Галя, простите, вас зовут,— сказал Бандура.

— Где? — встрепенулась Галина.— Я не слышу...

И вышла из комнаты. Бандура вышел за ней.

В коридоре он молча схватил ее и затолкнул в соседнюю комнату. Это была бельевая.

— Ты с ума сошел! — брыкалась Галина.

— Дай им побыть,— сказал Бандура.

— Ты опять за свое?

Он утвердительно помычал и, прижав ее к себе, начал развязывать на спине завязки ее халата.

— Ты дегенерат,—шептала Галина.— У тебя все время одно на уме!

Он опять помычал.

— Миша, так нельзя с женщинами обращаться. Ты же меня фактически насилуешь!.. Я тебя за изнасилование посажу!.. Просто не хочется моего Петю расстраивать...

— Хватит про него,— сказал Бандура.
— Ой, он меня еще учит! — возмутилась Галина.
— Ты его не любишь,— сказал Бандура.
— А вот это не твое собачье дело.
— Тихо, Галя,— сказал Бандура.— Времени не осталось.
— Это на что?
— Я завтра иду на боевые,— сказал Бандура.— И я хочу, чтоб ты знала. Я это должен сделать. Я это сам сделаю. Если Петрович будет тебе про меня лапшу на уши вешать, ты не верь.
— Миша, ты что задумал? — испугалась Галина.
— Я хочу, чтоб солдаты живые домой вернулись,— сказал Бандура.— Все, кто еще живой.
— Миша, что с тобой? Ты прямо на себя не похож!

Солдаты закончили погрузку ящиков в «КрАЗ». Сержант Ахундов полоскал рот снегом.

Щуп привязал к дохлой мухе нитку, дал конец Симакову, и Симаков тянул муху по полу.
Щуп лег животом на кровать и прицелился в муху из пистолета.
— Я не думаю, что Пушкин стрелял в мух из положения лежа с упора,— сказал Симаков.— Так каждый дурак в нее попадет. У него мухи наверняка были на стене или на потолке.
— Ради Аллаха,— согласился Щуп.— Пусть ползет по стене. Готовь, Симаков, пол-литра.
— Не пыли,— сказал Симаков, придвинул к стене табуретку и влез на нее с ниткой в руке.

— Галочка — хороший человек,— улыбалась Никите Честь полка,— но все это так неинтеллигентно.
— Что? — спросил Никита.
— Будто вы не понимаете? Это же все подстроено, чтоб оставить нас наедине.
— Я не знал,— сказал Никита.
— Правда, не знали?
— Честное слово.
— Всем им смешно, что я такая старомодная. Не могут мне простить, что я выросла в интеллигентной семье. Им смешно, что я мечтаю о настоящей, чистой любви. И я вижу, что вам тоже смешно... Я смешная?
Татьяна вдруг громко всхлипнула, и глаза ее наполнились слезами.
— Что вы, Танечка, не надо,— сказал Никита.— Вы не смешная!
Татьяна горько заплакала.
— Нет, вам смешно,— всхлипывала она.— А я-то думала... Ой, ну вот, ресница в глаз попала, ну почему я такая несчастная?.. И зеркала здесь нет...
Она терла глаз уголком платка.
— Можно, я вам помогу? — спросил Никита.
— Только тихонечко, я боюсь,— сказала Татьяна, отдала ему платочек и запрокинула лицо.
Лицо было несчастное и совершенно очаровательное. Рука у Никиты дрожала, и ресницы он не видел.

— А тут ничего нет,— сказал он.
— Есть, есть,— всхлипнула Честь полка.— А вы языком попробуйте. Это хороший способ.
Никита попробовал языком. Он совсем обомлел.
— Правее...— тоненьким голосом всхлипывала Татьяна.— Теперь повыше...

Симаков потянул нитку, перекинутую через гвоздь, и муха поехала вверх по стене. Щуп выстрелил.
— Нет! Ты не Пушкин! — обрадовался Симаков.
Щуп опять выстрелил.

Честь полка дико вскрикнула и повалилась на пол.
Пуля, пробив стену, попала Татьяне в зад и, нанеся ему поверхностное ранение, вонзилась в стерилизатор. Из стерилизатора забила струя пара.

— Неужели лишил? — изумилась Галина, отпрянув от Бандуры.

Крики не умолкали.

Галина, завязывая халат, кинулась вон из бельевой.

Петрович в сопровождении нескольких офицеров прошагал по коридору санбата к дверям операционной.

— Сюда нельзя, товарищ подполковник,— преградила им путь Галина.

— Хулиганы! — заорал Петрович.— Позор на всю дивизию! На Украине служить хотите? А под трибунал не хотите?

Честь полка лежала на столе прикрытая простынями. Видна была только задница, над которой склонилась доктор Рабинович.

— Чтоб она у меня была как новая! — закричал Петрович.— Чтобы ни следа не осталось! Вы мне за это ответите!

— Тихо, я вольнонаемная,— сказала Рабинович.— И я шью. Это царапина. Потом я сделаю пластику.

— Когда «потом», товарищ Рабинович?! — орал комполка.— Мы же отсюда уходим! И в каком виде?! С простреленной задницей?

Никита нервно курил в уборной санбата. Рядом курил раненый с афганским орлом на плече.

— Говорят, пистолет чистили,— сказал Никита.— Какой-то бред.

— Хорошо, что не в голову,— философски заметил раненый.

— Ужас,— сказал Никита и показал на наколку.— А как это делают?

— Есть отличные специалисты, товарищ старший лейтенант,— сказал раненый, поиграв бицепсом с наколкой.

— Я бы тоже хотел такую, на память,— сказал Никита.— Как бы это организовать?

— В «Черном тюльпане» есть один парень, настоящий художник,— сказал раненый.— Он это делает в цвете.

— В цвете? — повторил Никита.— Я бы очень хотел.

Пошел в небо, круто набирая высоту, очередной самолет, и свет погас вдоль полосы. В конце ее серебрилась в лунном свете огромная рыбья туша «АН-12». Рядом с ним стоял грузовик с тремя ящиками из некрашеных досок в кузове. За лобовым стеклом грузовика была табличка: «Черный тюльпан». У открытой хвостовой аппарели самолета стояли Никита и два прапорщика.

Неподалеку солдаты, которым предстояло сопровождать гробы на родину погибших, играли в футбол консервной банкой, чтоб согреться.

— Вам Григорьева надо, товарищ старший лейтенант? — спросил первый прапорщик, державший в руках сопроводительные бумаги.— Так он же дембель. Он в казарме.

— Он там всегда лежит,— уточнил второй.

Никита отправился к казармам.

— Знаешь, кто это? — спросил первый прапорщик у второго, глядя вслед Никите.

— Сын того самого,— кивнул второй.— Ну, что у нас здесь?

— Здесь у нас Донецкая область, Прибалтика и Подмосковье,— сказал первый прапорщик, заглядывая в бумаги.

Солдаты сняли один из ящиков с грузовика и быстро понесли в самолет.

Художник был маленький, тощий парень цыганского типа, с диковатым блеском глаз. Он лежал на спине в койке. Рядом на расправилке висела его полная парадная форма. Никите показалось, что художник немного пьян.

— Мне сказали, что вы можете...— нерешительно начал Никита.

— Пошли,— сказал художник и сразу выпрыгнул из койки, как бы подброшенный пружиной.

— Я бы хотел...— сказал Никита.

— Понял,— кивнул художник, молниеносно одеваясь.

— В цвете,— сказал Никита.

Художник подмигнул Никите, выхватил из тумбочки никелированную коробку для кипячения шприцев, содержавшую инструменты для его творчества, и направился к двери. Ни-

кита поспешил за ним. Очевидно, художник был не немножко, а совершенно пьян, но полностью владел собой. В движениях его была какая-то хищная грация. Никите он сразу страшно понравился.

— А это не очень больно? — спросил Никита.

— Pour être belle il faut souffrir,— прокартавил по-французски художник.

— А, даже так! — уважительно отметил Никита, окончательно убедившись, что попал в надежные руки.

В пустой темной и теплой кухне офицерской столовой Никита разделся до пояса. Кроме Никиты и художника при священнодействии присутствовал только сонный и безразличный ко всему солдат в застиранном кухонном хэбэ, равнодушно точивший мясной нож.

Вжик-вжик, вжик-вжик — равномерно двигался нож по бруску. На полу лежали квадраты лунного света. Художник раскурил самокрутку и подал Никите стакан прозрачной жидкости. Никита понюхал стакан и спросил:

— Это спирт? Так надо?

— Анестезия, товарищ старший лейтенант,— кивнул художник.— А это «чарльз»,— и он подал Никите свою самокрутку.— Сейчас вырубитесь и проснетесь comme il faut, настоящим афганцем.

Никита залпом выпил спирт, затянулся и зажмурился. Художник принялся за его плечо.

Вжик-вжик, вжик-вжик — двигался на бруске мясной нож.

— Вы где учились? Или учитесь? — спросил Никита.

— Это было так давно, товарищ старший лейтенант,— сказал художник,— что я уже не помню.

— Я решил это сделать заранее, потому что потом времени может не хватить,— счел нужным объяснить Никита.

Художник не ответил.

Вжик-вжик, вжик-вжик.

Никита уснул.

Никита проснулся от грохота кастрюль, производимого сонным солдатом. Уже рассвело. Художника не было.

Оттого, что Никита спал, сидя на полу, и от жуткой головной боли он не сразу понял, где он находится. Наконец, потерев лоб и с трудом разогнув спину, он очухался и, выгнув шею, с интересом поглядел на свое плечо.

Сперва Никита подумал, что ему померещилось. Он вскочил на ноги, подошел к солдату и, повернувшись к нему плечом, в ужасе выкрикнул:

— Что?! Что это?!

— Що цэ? — переспросил солдат, равнодушно созерцая изображение.— Ну, цэ — цэ и е. Пыпыська. Но с крыльями.

У дверей послышались голоса. Никита, скрывая свой позор, стал с лихорадочной поспешностью одеваться.

— Это же теперь на всю жизнь!!! — закричал он на солдата.— Где эта сволочь?!! Убью!!!

— Дэмбель? — сонно уточнил солдат.— А хто его знае? Дэмбель дэмбель и е. Мабуть вин вже в Союзе.

Колонна из груженного оружием «КрАЗа» и двух БТРов с солдатами приближалась к горам. Погода портилась. Горы были окутаны туманом.

Никита в полной боевой амуниции сидел на броне рядом с Бандурой, нависшим над механиком-водителем. Кроме водителя, Бандуры и несчастного Никиты, все спали, не выпуская из рук оружия, вцепившись в скобу, люк или ствол пулемета. Они ехали уже бесконечно долго, привыкнув к грохоту моторов и лязгу гусениц. Снег, перемешанный с грязью, уже сплошь облепил машины и сидевших на них людей.

С обеих сторон дороги валялась сожженная и изуродованная техника. День был мутный, небо сливалось в тумане с землей. Кишлаки возникали, как призраки, безжизненные декорации с глухими стенами, минаретами и темными кочерыжками пирамидальных тополей. Колонна приближалась к горам.

С высоты горы машины колонны казались букашками.

В окуляры смотрел переодетый в афганскую форму рыжий командир душманов. Оба солдата наблюдательного поста были убиты. Рядом лежал убитый душман. Люди в афганской форме обыскивали карманы русских.

Рука Бандуры лежала на шлеме механика-водителя передней машины. Колонна полезла круто вверх между двумя склонами с нависшими над головой массами снега и каменными глыбами. Моторы завыли на высокой ноте. Скрежетали и трещали под гусеницами камни.

Рыжий командир отошел от окуляров, приблизился к мертвым солдатам, разрядил обойму в головы одного и другого и крикнул что-то своим.

Потом они стали спускаться по склону, неся своего мертвого.

Внизу, в ущелье, их ждал караван. Командир подошел к одному из вездеходов и поклонился, прижав руки к груди. В кабине сидел щуплый молодой человек в чалме и в очках с толстыми стеклами. Выслушав доклад командира, он поморщился и кивнул.

Колонна Бандуры начала головокружительный спуск по узкому карнизу, покрытому льдом и глиняными оползнями.

Потом пошли крутые повороты в тумане и летевших в лицо снежных зарядах, в призрачном несоответствии далекого и близкого, твердого и коварно скользкого, яви и сна.

Потом они свернули в ущелье, где колеи уже вовсе не было, и рука Бандуры управляла головой водителя по одной ей ведомым признакам скрытой под снегом тропы.

Потом остановились. Около дороги торчали иглы дикобраза, отмечавшие минные поля.

Бандура, отобрав у сапера миноискатель, спустился с брони и пошел один пешком в десяти шагах впереди колонны, тыча в снег острым металлическим щупом.

Солдаты на броне проснулись.

Колонна выбралась на новую дорогу с еле заметными колеями и следами копыт. Дорога полезла вверх, свернула за скалу и вдруг расширилась в площадку над пропастью.

С этой площадки открывалась громадная, бесконечная, размытая туманом панорама холмов и пустыни. Под отвесной скалой в пару́ и бахроме сосулек бил ключ. Колонна, громыхнув и заскрежетав, остановилась. Перед ними на дороге стоял мальчик лет четырнадцати в черной пуштунской шапочке и жутко грязном и рваном халате. Под мышкой у него был автомат. Он дышал на руки, тер их и подпрыгивал. Очевидно, он стоял здесь давно. Он оскалил белые зубы, что-то выкрикнул пронзительным голосом и поставил автомат к ногам.

Одновременно люди появились сзади — как из-под земли, а спереди из-за поворота выехали медленно два «симурга», в которых тоже были вооруженные люди, тощие и заросшие бородами. Мальчик продолжал что-то выкрикивать, показывая на свой автомат и наверх — на скалу. Остальные приблизились и окружили колонну.

— Джелуддин?! Где Джелуддин?! — громко, как говорят с иностранцами, обратился Бандура к остановившемуся перед ним парню. Борода доходила у парня до глаз, а в темных глазах с расширенными зрачками была звериная готовность прыгнуть. Он долго смотрел на Бандуру, словно пытаясь прочесть его мысли, потом показал пальцем на себя, на часы и произнес что-то длинное и непонятное.

— Ты Джелуддин? — опять спросил Бандура.

Бородач кивнул, потянул к себе автомат Бандуры и показал в сторону «симургов». Двое других уже вытаскивали из карманов Бандуры пистолет, рожки и гранаты.

— Ты учти, там знают, где мы,— громко предупредил Бандура Джелуддина и помахал рукой назад.

Джелуддин опять кивнул и забрал у Бандуры автомат.

Остальные уже заглядывали в «КрАЗ», считали мешки и ящики.

— Значит, так,— сказал Бандура Никите.— Сейчас я поеду с ними и посижу у них, пока они не заберут и не спрячут груз. Иначе они на это не шли. Боятся, что мы их накроем.

— Куда вы с ними? — испугался Никита.— А Петрович знает?

— Не обсуждать!

Мальчишка обтер рукавом сопли, присел и обшарил Бандурины брюки.

— Ты останешься командовать здесь,— сказал Бандура Никите.— Рацией не пользоваться, а то они меня убьют и вас перестреляют. Отдадите груз под расписку и ждите меня здесь на этом самом месте. Со мной ничего не случится.

— Есть сдать груз и ждать, товарищ майор,— повторил приказ Никита.

Моджахеды махали руками и кричали что-то солдатам на переднем БТРе. «Симурги» подкатили к «КрАЗу».

Бандура понял, что ему предлагают ехать на БТРе, а в «симурги» будут перегружать оружие.

— Слезайте, ребята,— скомандовал он.

Солдаты стали спускаться с брони. Бандура сел на место механика-водителя. Рядом с ним на броню вскарабкались мальчишка с автоматом и два моджахеда. Сюда же перетащили из «КрАЗа» один мешок с мукой. Бандура в последний раз взглянул на Никиту. Тот держался молодцом.

— А это дело,— сказал ему Бандура, похлопав себя по плечу,— мы ликвидируем. У нас хирурги лучшие в Союзе.

— Правда? — сказал Никита.— Товарищ майор, да я для вас... На всю жизнь!.. Только чтоб хирург был мужчина!

БТР взревел и скрылся за поворотом дороги.

Мальчишка рядом с Бандурой все время чесался.

— Ты вшей мне не подари,— громко сказал ему Бандура.

Моджахед, сидевший над ним, легонько постучал Бандуру по голове прикладом автомата и показал направо.

Дорога спускалась к кишлаку. Туман расступился, солнце вдруг проглянуло из-за туч, и кишлак открылся, как на ладони, древняя, совершенно не тронутая войной деревня, прекрасная в своей средневековой простоте, похожая на игрушечную крепость с густыми темными купами садов над дувалами и минаретом.

После очередного деликатного толчка прикладом они остановились около мечети, и сразу вокруг образовалась толпа ободранных мужчин, мальчишек и женщин, прикрывавших лица черными платками.

Бандура заглушил двигатель. Моджахеды на броне переговаривались, очевидно, не очень представляя себе, что делать с Бандурой дальше. Мальчишки поменьше сразу полезли на броню. Старшие глядели молча. Старуха показала Бандуре кулак. Потом кто-то сзади бросил камень, и сразу загалдел хор голосов. Сопровождающие моджахеды загалдели в ответ и повели Бандуру к ближайшему дому. Открыли калитку в дувале, вошли во двор, переполненный детьми, отворили хлев и знаками предложили Бандуре войти. Он матюкнулся и вошел. Моджахеды остались у двери сторожить.

Хлев был совершеннейшая развалюха с дырами в соломенной крыше. В хлеву было темно и страшно холодно. Гвалт на улице продолжался. Солома на крыше хлева зашевелилась. Показались в двух местах мальчишечьи рожи. Один мальчишка что-то крикнул и ловко плюнул Бандуре в лицо. Бандура отвернулся, и в него плюнул второй. Из угла хлева безумными глазами смотрел на него баран.

Потом на улице послышался знакомый голос, крики смолкли, и на пороге хлева появился Сулим.

— Старичок,— сказал он, разводя руками.— Можешь меня убить. Я на пять минут задержался. Это же дикие люди. Пастухи. Болваны. Здесь же на весь кишлак два грамотных человека, я и папа моей жены... Вот он, познакомься. Это папа моей жены. Он наш мулла, очень образованный человек.

Стоящий рядом с Сулимом маленький старец величественно наклонил голову.

— А что ты здесь сидишь? — задал идиотский вопрос Сулим.— Идем ко мне. Какой ты заложник? Ты мой гость, старичок.

Дом Сулима отличался от других только величиной, опрятностью и наличием телевизионной антенны. Два моджахеда остались сторожить у двери. Женщины внесли в дом привезенный на БТРе мешок с мукой.

— Сначала, старичок, ты умоешься,— хлопотал Сулим.

— Да я же не надолго,— сказал Бандура, но уже принесли таз и кувшин с водой. Бандура начал снимать свою сбрую.

Пол комнаты, где они находились, был устлан коврами. В нишах, отделанных изнутри деревом, была расставлена на полках посуда, в другой нише — одеяла и подушки. Простенки между нишами тоже были кое-где обшиты досками.

— А где твоя «русская комната»? — спросил Бандура.

— Так это она и есть! — воскликнул несколько обескураженный таким непониманием Сулим.— Осталось только здесь и здесь, и потолок... Если успею, пока вы здесь. Что ты стоишь? Садись.

Бандура сел, поджав ноги, поближе к печке-«буржуйке». Сулим сунул ему за спину подушку. Напротив Бандуры уселся мулла.

Приехавший с ним на БТРе мальчишка, положив у ног свой автомат и беспрестанно почесываясь, жадно разглядывал Бандуру.

— Это Гулахан, брат моей жены,— представил его Сулим.

Безмолвные парни и мальчики, которых Сулим не счел нужным представлять Бандуре, накрывали тем временем достархан. Появились лепешки, сыр, мед, сушеные ягоды тутовника и бутылка «столичной».

— Ты не очень-то, мне ж ехать,— сказал Бандура.

— Успеешь, успеешь. И вообще молчи. Ты гость.

Затрещал движок, и под потолком вспыхнула лампочка.

— Понял? — гордо поднял палец Сулим.— Вот так.

Трехлетний мальчик выглянул из-за занавески, отделявшей внутреннюю часть дома.

— А кто это?..— пропел Сулим.— Ну, угадай, кто это?.. Кто этот свет моих очей, падишах папиного сердца?

— Твой? — спросил Бандура.— Похож.

— Не смеши меня,— сказал Сулим.— На кого может быть еще похож Сулим-младший, если его мать не видит других мужчин, кроме его отца?

Он показал на занавеску, отделявшую внутренние помещения, и прошептал:

— Там, старичок, женская половина. Жена-рабыня — это кайф. Вот это Малика вышила. И вот это. Ничего, да? У меня тут полное средневековье. Могу взять вторую жену, третью. Она не посмеет пикнуть. Никакой женской эмансипации. Это не Москва, старичок, я здесь царь и сатрап.

Сулим подхватил сына на руки, задрал ему рубашонку и поцеловал его в живот.

На улице раздался звук автомобильного мотора.

— Так и знал! — хлопнул в ладоши Сулим.— Не упустит случая посидеть за достарханом.

Вошел Джелуддин.

— Представляешь, старичок, это с ним ты сражался все эти годы,— сказал Сулим.

Джелуддин сел рядом с муллой.

— Он по-русски ни бельмеса,— сказал Сулим.

— Почему он не следит за перегрузкой? — спросил Бандура.

Сулим перевел вопрос. Джелуддин ответил.

— Он говорит, чтоб ты не беспокоился,— сказал Сулим.— Ты гость. Не торопись. Торопиться, старичок, у нас неприлично.

Все провели ладонями по лицу и принялись за еду.

Бандура поглядывал на Джелуддина. Это был страшно худой, невыспавшийся человек с мягкими звериными повадками и огромными, изуродованными многолетним трудом руками крестьянина.

— Кто он был до войны? Пастух, говно, нищий раб,— сказал Сулим.— А сейчас его люди контролируют весь район. «Из грязи в князи». Вместо саиба оброк собирает. Ему же надо своих бандитов кормить. А работать за эти годы они все разучились. Полная нищета. Кого вы не убили, они доконали. Дети болеют с голоду, мрут. Освободитель сраный. Ты не волнуйся, он ни слова не понимает.

Все молча и сосредоточенно ели, как едят люди, едой не избалованные.

Джелуддин поднял бокал с водкой и произнес что-то длинное. Сулим суетливо возразил. Джелуддин настаивал.

— Он говорит, что ты убил двух его братьев и мужа сестры,— перевел Сулим.— Но сейчас ты гость в этом доме. А гость — это дар Аллаха.

— Скажи ему — он тоже убивал моих братьев,— попросил Бандура.

Сулим перевел. Джелуддин опять проговорил что-то длинное и усмехнулся.

— Пока человек в доме — он гость,— перевел Сулим.— По закону пророка его надо принять, накормить, проводить и показать короткую дорогу.

— Показать короткую дорогу,— повторил Бандура.— Это у вас такая поговорка?

— У нас очень богатый фольклор,— сказал Сулим.

— У нас тоже,— сказал Бандура.

Из женской половины послышались звуки музыки, голоса и детский плач.

— Это еще что такое? — встрепенулся Сулим.— Эх, бабы, бабы. Сейчас наведу порядок. Вот так я их держу.

Показал кулак и ушел за занавеску.

Малике было восемнадцать лет. Она была очень хорошенькая, совсем девочка. Она яростно кричала что-то Сулиму в лицо, помахивая перед ним видеокассетой. Влюбленный в жену Сулим смиренно выслушал ее, поймал ее руку и поцеловал. Она уткнулась лбом в его грудь, но продолжала бубнить, выражая недовольство.

На коврах и подушках сидели родственницы и соседки. Ползали младенцы. В углу орал большой японский телевизор. На нем стоял видеомагнитофон. На экране происходило нечто американское, фантастическое с роботами и космическими кораблями.

Сулим взял кассету из рук Малики и направился к видеомагнитофону.

Старуха в черном вскочила с подушек и тоже стала что-то доказывать Сулиму. Сулим сунул кассету в видеомагнитофон. Потекли сладкие звуки индийской музыки. Ослепительная танцовщица в шальварах завертелась на экране. Сулим, умоляюще сложив руки, пролепетал что-то своим дамам и вышел. Малика захлопала в ладоши. Старуха крикнула Сулиму в спину нечто оскорбительное.

На площадке над пропастью продолжалась перегрузка. Пошел снег. Солдаты, сидевшие на бронетранспортерах с автоматами в руках, наблюдали, как моджахеды вскрывают каждый ящик и пересчитывают аккуратно сложенные там автоматы АКМ. Цинковые ящики с патронами и мешки с мукой уже были перегружены в «симурги».

Автоматы не только пересчитывали, но и проверяли. Моджахед вынул из ящика очередной автомат и передернул затвор. Автомат звонко лязгнул. Моджахед поднял его над головой и что-то прокричал своим. Те засмеялись.

— А что, товарищ старший лейтенант,— пробормотал солдат.— Они нашим же оружием нас и того...

— Помолчи,— тихо ответил Никита.

— Чего молчать? — пожал плечами солдат.— Я с ними полтора года воевал.

— А теперь больше не будешь,— сказал Никита.— Кончилась война.

Он уже совершенно расслабился. В руках его был планшет с листом бумаги, на котором Никита отмечал переданный груз.

Напротив него стоял высокий пуштун, тоже с бумажкой в руке, на которой он чертил крестики по числу полученных единиц оружия.

За спиной пуштуна торчало старинное бурское ружье, настоящий военный антиквариат, снабженное, правда, оптическим прицелом. Никита уже давно положил глаз на это ружье и, окончательно расслабившись, наконец решился:

— Бурское ружье? Инглиш? — громко спросил он у пуштуна.

Тот, отметив крестом последний автомат, сунул бумагу за пазуху и посмотрел на Никиту.

— Я б купил,— сказал Никита.— Ай бай. Или чейндж? А?

Но пуштун так посмотрел на него, что Никита умолк.

Последний ящик был погружен в «симург».

Пуштун помазал пастой авторучки большой палец правой руки и приложил его к бумаге на планшете Никиты.

«Симурги» укатили.

— Ваньков! Выставить охранение. Обед! — скомандовал Никита и закрутил на пальце кольт. У него уже здорово получалось.

Двое солдат отправились вперед по дороге. Двое ушли назад. Начали открывать термосы. Все заволокло туманом или облака спустились так низко, но великолепный вид совершенно скрылся в этой мгле.

Джелуддин ел мало и больше к водке не притронулся, пожевал хлеба с медом, выпил чаю и, привалившись спиной к стене, закрыл глаза. Крестьянские руки его лежали на автомате. Казалось, он спит, но и в полной неподвижности его таилась вечная готовность прыгнуть.

— Чувствуешь запах? То ли тигр, то ли козел,— сказал Сулим.— Непонятно, да, старичок? Так и уедешь — и не поймешь, чем он так вонял...

Бандура промолчал.

— Так ни хрена ты, старичок, и не поймешь,— сказал Сулим.

Бандура посмотрел на часы.

— Старичок, ты правда думаешь, что я все это делаю за доски? — вдруг спросил Сулим.

Рука его, протягивавшая Бандуре водку, дрожала.

— Ты же год меня знаешь,— тихо сказал Сулим.— И ты все это время думаешь, что я и вашим, и нашим, туда и сюда... Рискую своей жизнью за крупу, за сигареты, за доски, да?

— Наверное, нет,— сказал Бандура.

— За светлое будущее? — тихо рассмеялся Сулим.— Я жил в Москве. Мне не нужно вашего будущего. Мне нужно мое собственное. И оно полностью зависит сейчас от него.

Он кивнул в сторону Джелуддина. Джелуддин приоткрыл глаза, блеснули хищные белки.

— Пока он здесь, я жив,— сказал Сулим.— Дело в том, старичок, что ты вообще ни хрена в наших делах не понимаешь. Малика должна была стать женой саиба. Саиб — господин, здесь ему принадлежит все — и этот кишлак, и несколько соседних. По закону, когда он вернется из Парижа, зарежут меня и моего сына. И он будет прав. Я нарушил закон. Знаешь, почему?

Бандура промолчал.

— Правильно, старичок, потому что я поверил, что вы здесь навсегда. Я на ней женился. И родился мальчик. Страшно сказать, Миша, но эти годы я был счастлив. А вы уходите. И он вернется. Говорят, что уже вернулся. И это,— он опять показал на Джелуддина,— моя единственная защита. Пока он силен, я жив. Он тоже боится саиба, потому что привык к власти и отвык от земли.

— Спроси его, долго мне еще здесь сидеть? — сказал Бандура.

Сулим выпил водку и спросил. Джелуддин, не открывая глаз, лениво ответил.

— Он говорит,— перевел Сулим,— что долго.

— Почему? — насторожился Бандура.

Джелуддин объяснил.

— Ты будешь здесь сидеть, пока они не отвезут оружие покупателям.

— К каким покупателям, мать вашу? — спросил Бандура.

Сулим спросил. Джелуддин ответил.

— Они его продали другой группе,— перевел Сулим.

— То есть как?

— Он говорит, что теперь это их оружие, и они могут делать с ним, что хотят. Все будет по-честному, старичок. Джелуддин сдержит слово. Они не будут вас трогать.

— А те, другие? — спросил Бандура.

Джелуддин опять что-то сказал.

— Те из другого района.

— И ты это знал? — спросил Бандура.

— Клянусь могилой отца!

Джелуддин что-то сказал.

— Привози еще оружие,— перевел Сулим.— Будет еще длинная война.

На площадке над пропастью закончили обед и курили. Никита приказал наломать хвороста на горе и разжечь костер. Все страшно замерзли.

Бандура на минуту провалился в сон и тут же проснулся от звука моторов и возбужденных голосов за стеной дома. Он был в комнате один. Он вскочил на ноги и шагнул к двери. Сторожей у дверей тоже не было. Во дворе толпились моджахеды и люди в форме афганской армии. Сулим кланялся и целовал руку молодому человеку в толстых очках. Тот отнял руку, обнял Сулима и прижал его к своей груди. Рыжий командир, сопровождавший его людей, держа наготове автомат, смотрел на Бандуру. Потом и остальные обратили на него внимание.

— Это он, саиб, наш господин,— сказал Бандуре Сулим с безумной улыбкой.— Все, старичок. Мне конец.

И быстро заговорил, показывая на Бандуру, объясняя его присутствие здесь.

Саиб с печальным недоумением разглядывал Бандуру, потом тихо спросил:

— Hi, do you speak English?

Бандура покачал головой.

— Parlez vous Francais?

Бандура промолчал.

— Sprechen Sie Deutsch?

Ответа не последовало.

Саиб развел руками и проговорил что-то длинное.

— Он извиняется, что не говорит по-русски,— перевел скованный ужасом Сулим.— И просит меня переводить. Он первый раз видит русского офицера.

— Что сейчас будет? — спросил Бандура.

— Он хозяин,— сказал Сулим.— Что захочет, то и будет.

Лицо саиба, лишенное загара, и мягкие манеры резко отличали его от остальных. Если б не полувоенная одежда и явно стеснявший его автомат «узи», он был бы больше похож на европейского журналиста, чем на восточного феодала. Он опять заговорил.

— Он едет на мирные переговоры из Пакистана,— перевел Сулим.— Он все эти годы читал лекции в университетах, во Франции и в Америке, он собирал деньги для моджахедов. Он не хочет больше войны. Они сейчас будут хоронить своего человека. Он хочет, чтоб ты посмотрел.

За годы войны кладбище далеко вышло за пределы старого дувала. Сотни палок с зелеными лоскутами на них, отмечавшие места погребений, торчали по всему пологому склону холма. Быстро темнело. Погребение по закону надо было завершить до захода солнца.

Мулла торопливо читал молитву.

По одну сторону могилы стояли крестьяне и моджахеды. Среди них встревоженный Джелуддин. По другую сторону — телохранители саиба во главе с рыжим командиром. Командир уже сменил афганскую форму на халат и пуштунскую шапку. Саиб, встретившись глазами с Джелуддином, кивнул и улыбнулся ему. Джелуддин поклонился.

Мертвого поспешно закопали и установили шест с зеленым флажком.

Закончив обряд, обе группы, не смешиваясь, покинули кладбище. Прошли сквозь дымок зажженных курений.

Саиб сказал что-то Бандуре.

— Это обряд очищения,— перевел Сулим.

Саиб шел, обняв за плечи Сулима. Вошли в кишлак.

Рыжий все время шел за ними с автоматом в руке.

— А эти с ним кто? — спросил Бандура.

— Профессионалы,— сказал Сулим,— из пакистанских лагерей. Их группа — часть большого каравана. Вы уходите, а они приходят.

Саиб все время оглядывался по сторонам и взволнованно говорил что-то.

— Он хочет, чтоб я тебе переводил,— сказал Сулим.— Он говорит, что я друг его детства. Он с матерью приезжал сюда на лето. Он помнит наши игры... Мулла учил нас читать и писать... И мы оба решили, что влюбились в маленькую дочку муллы Малику... И он сказал тогда, что, когда вырастет, женится на ней. И все это приняли всерьез...

Саиб засмеялся и погладил рукой ствол древнего дерева.

— Здесь висели наши качели,— переводил Сулим.— А за этим забором жила собака, которой мы оба боялись. А здесь их дом. Он говорит мне, что много видел, но для него это лучшее место в мире.

Дом был двухэтажный. С одной стороны к нему примыкал сад. Окна кое-где были выбиты. Фруктовые деревья поломаны. Саиб направился к двери. Рыжий остановил его и вошел первым — проверить.

— Миша, они меня убьют,— сказал Сулим.

— Непохоже,— сказал Бандура.

— Это наши дела. Он знает, что все знают про Малику и меня. Это для него позор.

Крыша в доме провалилась. Саиб посмотрел близорукими глазами на расплывшуюся от слез луну, вернулся к Сулиму и что-то сказал Бандуре.

— Он говорит, что у тебя тоже, наверное, есть такое место. У каждого есть,— перевел Сулим.

Саиб опять заговорил.

— Он говорит, что давно забыл Малику и рад, что я на ней женился. Он хочет, чтоб устрои-

ли обрезание мальчику сегодня, пока он здесь. Это для меня большая честь...— Сулим поспешно нагнулся поцеловать саибу руку, и тот опять отнял ее.

— Старичок,— сказал Сулим,— я ему не верю. Я никому не верю...

«Русская комната» была полна народу. Те, кто не поместился, толпились во дворе. Рыжий показал знаками Бандуре, чтоб он вышел на улицу. Саиб возразил. Рыжий сразу закланялся и заулыбался.

— Саиб просит, чтоб ты присутствовал,— сказал Сулим.

Он держал за руку сына. Сулим-младший, чувствуя себя в центре внимания, стеснялся и цеплялся за отцовские штаны.

Бандура присел на корточки рядом с Гулаханом, не расставшимся со своим автоматом.

Мулла прочитал молитву, маленького Сулима отцепили от отца и уложили на подушку. Малыш заорал и стал брыкаться. Гулахан, не выпуская автомата, привстал, чтоб не пропустить интересное зрелище. Бандура зажмурился. Мальчик зашелся плачем.

Люди в комнате разом и весело заговорили. Все по очереди подходили к ребенку и, произнеся несколько слов, подсовывали под подушку деньги.

Сулим благодарил их.

— Аллах акбар! — громко произнес мужчина, совершивший обряд обрезания.

— Аллах акбар! — откликнулись люди в комнате и во дворе.

Во дворе стали стрелять в воздух из старинных тяжелых ружей и автоматов. Гулахан вышел и тоже пустил очередь в небо. Все что-то кричали. Пронзительно и весело зазвучала зурна.

Саиб сунул под подушку пачку долларовых купюр, обнял Сулима, и они расцеловались.

Бандура нашел в кармане трешку и тоже положил.

Потом саиб крепко пожал руку Джелуддину и что-то сказал, положив руку на сердце.

— Он ему прощает оброк и предлагает мир,— перевел Сулим.— Но этого не может быть.

— Почему? — спросил Бандура.

— Кто прощает, потеряет власть,— сказал Сулим.— Раз прощает, значит, слаб. Сегодня он уедет, но когда он вернется, ему придется нас убить.

Ночью небо опять очистилось. Луна осветила горы, БТР Бандуры и моджахеда с ружьем, сторожившего его, кипарисы, дома, мечеть, черные деревья садов. Может быть, саиб был прав, и кишлак этот был если не самым, то одним из самых прекрасных мест на свете.

На прощанье Сулим ухитрился поцеловать саибу руку.

Видно было, что Сулим крепко надрался.

Рыжий сел за руль «джипа», и машины уехали.

Мальчики убирали остатки незатейливого пиршества, хлебные крошки отправляли в рот. Моджахеды по-прежнему сторожили в дверях.

— Старичок, ты меня простишь? — сказал Сулим.

— А пошел бы ты,— отмахнулся от него Бандура.

— Старичок, я хочу только, чтоб ты меня понял,— настаивал Сулим.— Я мужчина или не мужчина? Я отец или не отец? Я должен был это сделать. Я не мог пропустить такой случай.

— Ты о чем?

— О саибе, старичок.

— Что ты сделал? — спросил Бандура.

— Я решил все свои проблемы.

— Как?

— Я показал ему короткую дорогу.

— В каком смысле?

Сулим объяснять не стал и скрылся за занавеской.

На пороге «русской комнаты» появились Джелуддин и высокий пуштун, поманили Бандуру. Ему вернули автомат и остальную амуницию.

— Все, что ли? — спросил Бандура.

Джелуддин кивнул. Бандура повернулся в сторону занавески, но Сулим так и не появился.

Бандура направился к своему БТРу. Моджахеды неподвижно стояли у мечети. Когда он повернулся к ним спиной, было чувство, что выстрелят. Но не выстрелили. Он влез в люк, включил фары, и БТР с грохотом выехал из спящего кишлака.

На предельно возможной скорости тяжелая машина понеслась по дороге над пропастью, над бескрайней лунной бездной чужой страны.

Мулла после ухода Бандуры зажег курения, походил по комнате, побормотал, очистил помещение после пребывания здесь неверного.

Луна освещала комнату, где Сулим, наконец, остался вдвоем с Маликой. Он поцеловал ей кончики пальцев рук и ног. Она сидела перед ним раздетая и ждала. Сегодня у них была такая игра: он надел на нее узорчатое белье от Диора — лифчик и штанишки, потом чулки в фантастических цветах, потом итальянские туфли на высоченных каблуках, потом платьице, то, что французы называют une petite robe noire, потом колье, потом перчатки. Потом, подперев от усердия щеку языком, при свете луны и керосинового фонаря, раскрыв коробку косметики и журнал «Вог», он стал делать ей макияж.

Рыжий сидел рядом с водителем головного «джипа». Дорога была незнакомая, и они решили не торопиться. Ручной пулемет и автоматы держали наготове.

Саиб ехал в третьей машине между двумя «джипами» с охраной. Люди рядом с ним были его народом, горы — его горами, но за эти годы это все стало таким чужим и страшным... Он положил автомат на пол, надел наушники, вставил кассету в плейер, зажмурился и стал слушать американскую музыку.

В выставленном Никитой охранении мерзли два солдата, Коля и Витя. Коле было 19 лет, Вите — 20. Слева была пропасть, справа полого подымался снежный склон, усеянный черными скалами, спереди, до поворота,— освещенная луной дорога.

«Джип» уже был рядом, когда Коля решился, и трассирующая струя пересекла наискось лобовое стекло. Одновременно Витя поднял ракетницу, и красная ракета, рассыпая искры, ушла в небо.

«Джип» уткнулся в скалу. В него врезался следовавший за ним «симург».

— Так их, блядей! — крикнул Коля, выхватил из кармана гранату, выдернул чеку и метнул. Грохнул взрыв. Четвертая машина, заскользив по наледи, полетела в пропасть. Из остальных машин повыскакивали люди и мгновенно исчезли в черных камнях скал.

Саиб, путаясь в проводе от наушников и придерживая очки, искал на полу свой автомат.

В первом «джипе» взорвался бензобак, и он запылал.

Вдруг стало светло и тихо, только трещало пламя горящей машины.

— Где они все? — тронул Витя за плечо Колю и чуть приподнялся.

Хлопнул одиночный выстрел. Витя упал лицом в снег. И тут же с двух сторон ударили автоматные очереди.

— Витя, ты что? — вскрикнул Коля.— Держись, сейчас наши здесь будут. Витек, мы так с тобой не договаривались! Ах вы, суки, мать вашу!!!

Он стал поливать из автомата скалы.

Рыжий за скалой молча подал своим знак переждать.

У Коли кончились патроны. Он перевернул рожок автомата. Этого мгновения было достаточно, чтобы рыжий успел выстрелить. Коля упал, ухватившись за простреленное левое плечо. Четверо быстро поползли к нему.

БМП с Никитой, сержантом и солдатами была уже близко.

— Да что ж это такое? — кричал Никита.

— А то,— злобно огрызнулся Ваньков.— Обманули нас духи.

Впереди горело зарево пылающего «джипа».

— Надо сообщить в полк! — крикнул Никита.

— Вы вызывайте, а мы — туда! — Ваньков остановил машину.

Никита с рацией остался на дороге. БМП умчалась вперед.

— Пятый! Пятый! — закричал Никита.— Нас накрыли!

До автомата раненый Коля дотянуться не мог. Когда четверо подползли совсем близко, он швырнул гранату, но при этом его ранили и в правую руку. Ему показалось, что он действует очень быстро, но силы покидали его, и пока он выдернул чеку следующей гранаты, двое оставшихся были уже рядом. Ему казалось, что он далеко бросил ее, но она упала и взорвалась в полуметре от него.

Никита закончил связь по радио и вскочил на ноги, чтобы бежать за всеми, но увидел стоявшего перед ним рыжего. Рука Никиты потянулась к кольту, но рыжий, даже не подымая автомата, выстрелил Никите в живот. Никита тихо охнул и сел, привалившись спиной к скале.

Рыжий засмеялся, отшвырнул ногой Никитин пистолет, вытащил нож, быстро присел и несколькими взмахами отрезал Никите погоны и уши. Потом он раздвинул Никите ноги и опять взмахнул ножом.

БМП обстреливала из пушки скалы. Оттуда отвечали автоматными очередями. Рыжий полз по обочине и перебегал от камня к камню.

Он подполз к «симургу», открыл дверь и увидел саиба. Саиб был жив. Это успокоило рыжего. Он засмеялся и показал саибу окровавленный комок, уши и остальное. Он швырнул это саибу под ноги, прокричал что-то ободряющее, сел за руль и резко дал задний ход. Когда он развернулся и остановился, чтоб включить переднюю передачу, саиб открыл дверцу, шатаясь вышел из машины и пошел к камням.

Рыжий выскочил за ним. Саиб обернулся и неумело ударил его по лицу. Рыжий не понял, за что, а саиб все бил и бил его в глаза, в смеющиеся губы, в нос. Рыжий оставался нечувствительным к этим жалким ударам, но из разбитого его носа потекла кровь, которой саиб перепачкал себе руки и рукава, и все продолжал бить и бить рыжего в лицо, пока рядом не взорвалась граната. Саиба швырнуло в снег, где он и остался лежать, глядя сквозь очки в небо. Рыжий как сквозь землю провалился.

Бандура с гранатометом в руках оглядывался, стоя в люке своей БМП. Дорога была загорожена горящими обломками машин. Бандура слез с брони, когда грянул выстрел из камней, и его БМП загорелась.

Бандура лег в снег и пополз. С дороги, где заканчивался бой, раздавались короткие очереди и разрывы гранат. Все заволокло черным дымом горящих машин, серебряный свет луны сменился кровавыми отблесками пламени.

Рыжий обвязал жгутом пробитую осколком ногу, отбросил в сторону гранатомет, взял автомат убитого душмана и пополз, оставляя на снегу кровавый след.

Бандура полз по этому следу, прижимаясь к земле, когда рыжий оборачивался и стрелял. Потом выстрелы прекратились. На дороге тоже все стихло. Бандура полежал и пополз дальше. След упирался в скалу. Рыжий упал на Бандуру сверху и стал душить его, пока Бандура не ухитрился дотянуться до своего ножа. Он ударил назад, наугад. И попал. Бандура добил рыжего прикладом и, пригибаясь, побежал в сторону выстрелов.

Светало. «КрАЗ» отогнали, и на площадку, чудом уместившись на ней, сел вертолет. Два других вертолета висели в воздухе над пропастью у дороги.

Бандура опустился на колени рядом с Никитой, лежавшим в луже крови. Он был еще жив. Его положили на носилки и втащили в вертолет, за ним остальных раненых и убитых.

Вертолет улетел.

Бандура сидел в снегу, обхватив голову руками.

— Товарищ майор,— два солдата держали под руки саиба.— Это он! У него руки в крови! Сам целый, а руки в крови, это он резал! Он же накурился, падла! На ногах не стоит!

Они выпустили саиба, и тот упал. Солдаты, матерясь, стали бить его ногами. Одним из этих солдат был Рязань.

— Отставить,— приказал Бандура.— Пленных на броню. Технику сжечь.

Саиба поставили на ноги и повели. От побоев он пришел в себя и смог идти. Он даже попытался что-то сказать, но Рязань ударил его в лицо.

Саиба подвели к оставшемуся на дороге целому «симургу» и открыли дверцу.

— Заходи,— скомандовал Рязань.

— Зачем, а, Рязань? — тихо спросил другой солдат.

— Заткнись!.. Заходи, сука!

Рязань втолкнул саиба в кабину и захлопнул дверцу.

— Дай-ка! — он взял у второго солдата шашку с запалом, поджег его и бросил в открытое окно машины.

— Бежим!

Саиб тупо смотрел на шашку с быстро сгоравшим шнуром.

Грянул взрыв. Над «симургом» поднялось черное облако дыма.

Солдаты вернулись к Бандуре.

— Пленные все? — спросил Бандура.

— Один убежал, товарищ майор,— доложил Рязань.— Пришлось применить оружие.

На площадку сел второй вертолет, и все полезли в него.

Вертолет посадили рядом с медсанбатом. Здесь уже ждала толпа офицеров и врачей. В толпе с окаменевшим лицом стояла Галина. Петрович поглядывал на нее. Не дожидаясь, пока остановятся винты, люди бросились к вертолету. Мгновенно открылся люк. Никиту вынесли. Следом выпрыгнул Бандура. Галина вскрикнула и бросилась к нему на шею.

— Мишенька,— заплакала она.— Я думала, что это тебя...

Петрович поморщился и пошел за носилками.

— Мишенька, нам сказали — офицер умирает, готовьте операционную... Я думала, что ты...— повторяла Галина.

— Иди, Галя, иди,— оттолкнул ее Бандура.

Носилки бегом понесли к дверям. Рядом бежал Петрович. Доктор Рабинович, семенившая рядом с носилками и заглядывавшая Никите в лицо, обернулась и сказала:

— Ну, я не знаю. Мы же почти все вывезли. Я буду делать прямое переливание крови.

Петрович в своем кабинете стоял очень прямо с телефонной трубкой в руке. Здесь собралось все командование полка.

— Это была полностью моя инициатива,— сказал мокрый и грязный, обросший двухдневной щетиной Бандура.

— Чепуха! — резко крикнул Петрович.— Это была моя идея! Группа действовала по моему приказу.

Теннисный корт в Кабуле был обнесен бетонной стеной с колючей проволокой по верху. За стеной торчали вышка с пулеметчиком и минарет. Корт был вычищен от снега.

Генерал в форме «адидас» тренировался со стенкой — один. Адъютант поднес ему телефон с антенной.

Генерал выслушал сообщение Петровича и сказал:

— Я доложу в Москву и вылетаю к вам.

Он послушал то, что говорил ему Петрович, и подытожил:

— Мы здесь не для того, чтобы побеждать.

— Мы здесь не для того, чтобы побеждать,— повторил в кабинете Петрович.— Что бы это значило?

— Видимо, в целом наши действия он одобряет,— сказал штабной офицер.— Но мы из всего этого должны сделать выводы.

— Какие выводы, мать твою? — рявкнул Петрович.— Хер вам, а не Украина — вот какие выводы.

— Я чувствовала, что у нас с ним общая группа крови. И редкая,— сказала Честь полка.

Два стола в операционной были сдвинуты. Соединенные резиновыми шлангами, на одном из них лежала Честь полка, на другом Никита. Галина в мокрой от слез марлевой маске прилаживала иглы.

Лицо Никиты было сплошь закрыто повязкой. Оставалась только дырка рта, над которой склонился анестезиолог с маской для наркоза.

— Он что-то говорит,— услышал анестезиолог и склонился ближе.— Что, что, мальчик?.. Какая наколка?.. Он спрашивает, врач — мужчина?

— Да, я давно мужчина,— сказала, подходя к столу, доктор Рабинович.— Ну, начнем?
— Он умер,— сказал анестезиолог.

Утром площадку над пропастью заволокло туманом и дымом от горящей резины. Моджахеды, кашляя от дыма, с лицами, замотанными мокрыми тряпками, бродили в тумане, как привидения, и искали трупы. Их сносили в «бурубухайку» Сулима и складывали на брезент.

Сулим заглядывал в лица мертвых. Саиба среди них не было. Джелуддин окликнул его. Он нашел очки саиба около остова «симурга». Пластмасса на оправе была расплавлена. Сулим с очками в руке постоял около дымящегося скелета машины, но, чтобы окончательно удостовериться, все-таки заглянул внутрь.

Гулахан нашел гранатомет. В тумане никто не видел его. Он немножко поиграл с гранатометом, поцелился из него в силуэты людей, изображая губами звуки выстрелов, потом, сообразив, что это большая ценность, припрятал гранатомет под брезентом в «бурубухайке», под трупы.

Когда «бурубухайка» подъезжала к деревенскому кладбищу, Джелуддин, сидевший рядом с Сулимом, положил руку на руль. Остановились. На дороге стоял мулла и показывал в сторону кишлака.

В кишлак только что вошел большой караван. Людей распределяли по домам, загоняли во дворы машины. Искали еду.

Несмотря на протесты старухи, зарезали барана в старом сарае.

Джелуддин отдал начальнику каравана очки саиба и рассказал о несчастном происшествии. Начальник качал головой, поверил. Пока обошлось.

Кабульского генерала Петрович с офицерами встретили у трапа самолета. После официальных приветствий все направились к «уазику».

— Есть мнение,— сказал на ходу генерал,— тело отправить на Родину скромно, обычным порядком, вместе с остальными на «Черном тюльпане». Старший лейтенант погиб, принимая участие в героической операции. Всех участников операции представить к награде. Убитых — посмертно,— он обратился к Бандуре: — Благодарю за службу, товарищ майор!

— Служу Советскому Союзу! — ответил Бандура.

— Ну, говори, кто это придумал? — спросил генерал у Петровича.

Они стояли вдвоем в кабинете Петровича у карты местности.

— Это была моя идея,— сказал Петрович.— Мы договорились с ними за оружие, что они дадут спокойно уйти. Но они нарушили.

— Ты со своей бабой,— с трудом сдерживаясь, сказал генерал,— последние мозги растерял. Я спрашиваю, кому пришло в голову брать на операцию мальчишку?

— Так было ж пожелание,— тихо напомнил Петрович.

— Какое пожелание?! — гаркнул генерал.— На смерть его посылать?

— Кто мог знать? — пробормотал Петрович.— Мы ж не в первый раз с ними контактовали. Они прежде не нарушали... Я готов смыть кровью...

— Тебя и твоего майора надо не награждать, а под суд отдать,— яростно продолжал генерал,— но дуракам везет. Есть мнение сверху, мать вашу, есть мнение, что это часть большой провокации по срыву нашей договоренности о выводе войск. Есть мнение, что эта ваша операция была началом полной ликвидации формирования бандитов в кишлаке Акахейль. И теперь операцию надлежит завершить. Не зря же офицер погиб! Сколько в кишлаке духов?

— По нашим сведениям, с полсотни. Разрешите доложить, я не понимаю, на что они надеялись, когда напали...

— На то, что про нас в газетах напишут, как мы воюем с мирным населением. Так что учтите: больше никаких ошибок! Никаких газет! Нам не победа сейчас нужна, а мир! Мир любой ценой! — и показал в окно: — Вот про что должны газеты писать! Про то, что мы уходим!

За окном сержант Ахундов со своими ребятами грузили в машину портреты членов Политбюро. Портреты были большие, цветные, со спокойными лицами, немного похожими друг на друга.

— Много их там еще? — спросил Ахундов у Рязани, выносившего из дверей клуба огромный портрет Громыко.

— До хера,— отвечал Рязань.

— Что жначит «до хэра»? — прошамкал беззубый Ахундов.— Ты понимаешь, кого ты нешешь?

— Никак нет.

— Ты нэ жнаешь, кто это на портрэте? — ужаснулся Ахундов.— Ты такой политически нэграмотный?!

— Так точно.

— А ты жнаешь, пачему ты такой политически нэграмотный?

— Никак нет,— сказал Рязань, закидывая портрет на грузовик.

— Потому что ты под одэялом дрочишь,— сказал Ахундов.

В конце коридора медсанбата через приоткрытую дверь слышался плеск воды. Бандура вошел туда. На оцинкованном столе лежал голый труп Никиты. Уши были залеплены пластырем. Стоящий рядом солдат в резиновых сапогах и фартуке обмывал его из шланга. Появился прапорщик с комплектом одежды в руках и сказал Бандуре:

— Положим в шапке, а то отец с ума сойдет.

Бандура молча кивнул.

— Уходим же, уходим. Что ж они, суки, не дают людям спокойно уйти? Ну, давай обряжать,— сказал прапорщик солдату в фартуке.— Подержи-ка его.

Солдат приподнял тело, и прапорщик ловко натянул на труп тельняшку.

— Форму товарищ подполковник приказал новую,— улыбнулся он.— Немножко вроде не по росту... Но ему уже все равно.

Когда он вошел в кабинет Петровича, все офицеры уже стояли вокруг стола над картой местности. Бандура так и не успел переодеться.

— Доложите, товарищ подполковник,— кивнул генерал.

— Тут важна внезапность,— сказал Петрович и склонился над картой.— У Джелуддина человек пятьдесят, а мы выбросим разведбатальон Бандуры. На вертолетах вот сюда. Отсюда разделимся и двинемся пешком к кишлаку. Подходим одновременно с севера и с юга. Северные берут Джелуддина и других главарей бандитов. Южные контролируют возможное отступление бандитов в направлении ущелья.

— Огневая подготовка на случай...— вступил Симаков.

— Звено «ми двадцать четвертых», артбатарея,— сказал Щуп.

Заговорили сразу несколько голосов.

— Формирование бандитов должно быть полностью уничтожено. Только тогда полк выйдет отсюда красиво. Со всеми вытекающими последствиями,— подытожил генерал.

— Разрешите принять участие в операции мне лично,— сказал Петрович.

— Это ваше право.

Генерал сам нарисовал на карте стрелки и размашисто подписал: «Утверждаю».

— Поужинаете с нами, товарищ генерал? — осторожно спросил Петрович.— Да и лететь ночью безопаснее.

— Ну, что ж...— строго сказал генерал.— Это можно.

По коридору шли — впереди генерал с Петровичем, потом все остальные. Бандура, двигавшийся последним, шагнул в сторону, в комнату, откуда Рязань только что вынес очередной портрет, и закрыл за собой дверь.

— Всо,— сказал заметивший этот маневр Ахундов,— закрыто на пэрэучет.

Галина бросилась Бандуре на шею и зарыдала.

В этой комнате хранились предметы наглядной агитации за всю историю десантного

полка: портреты и лозунги, знамена и транспаранты, графики роста и голуби мира, Брежнев и Андропов, ударники и алкоголики, волевые подбородки хороших и длинные носы плохих, золотые кисти и бархат, пыль и моль. Здесь, на всякий случай, был даже небольшой Сталин. С трубкой в руках и добрым прищуром он выглядывал из-за щита со словами: «Союз нерушимый республик свободных сплотила навеки великая Русь!»

— Мишенька, я чуть с ума не сошла,— со слезами в глазах заговорила Галина.— Я думала, что тебя убили!.. Я люблю тебя! Ну, что ты молчишь? Хочешь, я сама Петровичу скажу? Ну, Мишенька, ну что с тобой?! Ну, поцелуй меня! — она целовала и ласкала его лицо в пятнах сажи и мазута.— Не бойся, никто не войдет, Ахундов хуже собаки, он сюда никого не пустит...

Она потянула его и повалила рядом с собой на ворох кумача с серпами и молотами.

— Нет. Мне идти надо,— сказал он.

— Куда?!

— Мы сейчас вылетаем.

— Ты уже трое суток на ногах, откажись, придумай что-нибудь!..

— Не дури. Все. Иди к Петровичу, успокой его. Ничего у нас с тобой не выйдет.

— Выйдет, Мишенька! Вот, держи, глотай скорей!

— Что это?

— Это касторка в ампулах. Скажешь, что у тебя понос, и не полетишь, я буду за тобой ухаживать, я тебя умоляю!

— Не сходи с ума. Ну, все, потом, потом.

Он оттолкнул ее и встал.

— Ну почему, Мишенька?..

— Потому что есть долг. И его надо выполнять.

— А мы не выполнили?! Это что ж такое, товарищи? Чего мы еще не выполнили? Кому мы еще должны?! Только и слышишь — должны! Должны! Должны! А что мы кому должны, если у нас ни хрена нет?!! Ни дома, ни славы, ни денег?! За что должны? Что они нам дали?

— Нас научили быть людьми,— сказал Бандура и вышел.

Их здорово научили. Четыре вертолета, прижавшись к земле, повторяя неровности рельефа, приподнимаясь над возвышенностями и ныряя в ложбины, неслись над холмами. Впереди шли боевые «МИ-24», за ними пара транспортных «МИ-8». Торчали из кабин пушки и пулеметы, висели над фюзеляжами кассеты с ракетными снарядами. Грохот двигателей наполнял пространство.

Вдоль бортов транспортного вертолета сгорбленные тяжелой поклажей, тесно прижавшись друг к другу, сжимая в руках оружие, сидели солдаты. Грохот двигателей врывался сквозь открытый задний люк. Внизу проносилась покрытая серым снегом земля. Луч солнца, проникая сквозь бортовой иллюминатор, высвечивал знакомые лица Петровича, Бандуры, Ахундова, Рязани, Симакова, Шупа и десятков мальчиков с суровыми глазами и тощими усиками над детскими еще губами.

В залитой красным закатным солнцем кабине пилот вглядывался в проносящуюся землю. Радист что-то кричал, прижимая к горлу ларингофоны.

Вертолеты резко снизили скорость, опустились еще ниже и поплыли на метровой высоте над снежной поляной в горах. Солдаты стали выпрыгивать на снег и разворачиваться цепью.

Основной отряд во главе с Бандурой вышел на кишлак с севера и замаскировался в скалах. Отсюда видно было кладбище и пустой дом саиба с садом.

На кладбище стояла «бурубухайка» Сулима. Из нее выгружали трупы. Моджахеды торопливо рыли могилы.

— Они же всэ здесь, на кладбище,— сказал Ахундов.— Ударим?

— Ударяли уже,— сказал Бандура.— Начнем спускаться по склону, они нас — в упор. Ночью займем помещичий дом, укрепимся в нем и будем действовать.

Муэдзин поднялся на минарет и увидел оттуда весь кишлак. Увидел двор, где свежевали барана, другие дворы, где жители суетились, стараясь достойно принять вооруженных гостей. Караван был очень большой. Муэдзин развел руки и возвестил время молитвы.

Когда стемнело, Ваньков и два десантника из северной группы Бандуры пошли вниз.

Группа Петровича подошла к кишлаку с юга, снизу, двигаясь по руслу ручья в ущелье.

— Это не муэдзин,— сказал Петрович, разглядывая сквозь бинокль ночного видения человека на минарете.— В это время муэдзину там делать нечего.

Шуп выстрелил, прицелившись через трубку ночного ви́дения. Человек на минарете исчез.

— Теперь я вижу, что ты Пушкин,— сказал Симаков.

Группа быстро направилась к кишлаку.

Градусник показал, что у маленького Сулима сильно поднялась температура. На женской половине Малика держала его на руках. Сулим растолок в ложке таблетку и влил ему в рот. Мальчик горько плакал. Дед молился. Старуха время от времени вскрикивала, воздевая кверху руки.

В «русской комнате» начальник каравана расспрашивал Джелуддина, показывая ему очки саиба и карту местности. Он хотел понять, как случилось, что саиб столкнулся с русскими. Джелуддин еще не выдал Сулима, но его людей было намного меньше, чем пришельцев, и хищные белки пастуха нет-нет да поглядывали в сторону занавеса, отделявшего женскую половину.

Малика дала мальчику пососать тампон с гашишем, он быстро уснул, и его завернули в мешок. Им удалось незаметно пронести его через двор. Они ушли из дому все порознь, чтоб не привлекать внимания — сперва старуха пронесла мешок с мальчиком, за нею Малика и старик. Последним покинул свой дом Сулим.

Во дворе стояли «джипы» и «симурги», кричали ишаки, горел огонь над котлом, в котором варился рис. Моджахеды Джелуддина и часть прибывших с караваном сидели двумя отдельными группами. Они слишком были заняты друг другом, и на Сулима никто не обратил внимания.

Когда старик и две женщины с ребенком добрались до старого помещичьего дома, там уже сидел главный и единственный их защитник — мальчик Гулахан с автоматом и гранатометом. Все забились в темный угол, а он сел перед ними и наставил оружие на дверь.

Группы Бандуры и Петровича, вырезав посты, вошли в кишлак одновременно и с двух сторон двигались к помещичьему дому.

Самое сложное для Сулима было сейчас угнать «бурубухайку». Она стояла недалеко от его дома, у мечети. Вокруг никого не было. Сулим снял машину с ручного тормоза, взмолился Аллаху — и получилось: грузовик беззвучно покатился под уклон, вниз по улице между двумя глухими дувалами.

Над дувалами подымались дымы. Это был очень большой караван. Почти у всех жителей кишлака были гости, посланники Аллаха, съедавшие последние припасы кишлака.

Количество дымов этих смутило Бандуру, и он сказал по радио Петровичу:

— Тут что-то не так. Их слишком много. Пока нельзя оценить, сколько. Они по дворам.

— Не рассуждать. Выполнять приказ,— коротко отреагировал Петрович.

Группа Бандуры приближалась к старому дому, когда они увидели подкативший к нему грузовик.

— Ахундов, иди,— сказал Бандура.

Пошли Ахундов и Рязань, исчезли в темноте.

Сулим включил двигатель у самой двери дома и выскочил из кабины за своими, но на пути его вырос Ахундов.

— Старичок...— растерялся Сулим, узнав форму десантника.

— Гныда, предатыл,— сказал Ахундов, тоже узнав его, и убил Сулима, раздавив двумя пальцами его горло.

Рязань приоткрыл дверь дома. Гулахан выстрелил и ранил его. Рязань уполз в сторону.

Услышав выстрел, Джелуддин сориентировался первым. Он ударил головой в живот начальника каравана и выскочил во двор. Через мгновение у него в руках был уже чей-то автомат. Моджахеды бросились с ножами на пришельцев, кто-то бросил гранату. Чистенький двор Сулима превратился в кровавую мясорубку. Джелуддину и нескольким моджахедам удалось вырваться.

Они сразу же столкнулись с группой Петровича. Самого Петровича убили одним из первых при безуспешной попытке с ходу перемахнуть через дувал вслед за тренированными «сынками».

Остальные гибли один за другим в темных узких глиняных проулках, мгновенно наполнившихся дымом разрывов и автоматными очередями.

Над кишлаком повисли осветительные ракеты. Моджахеды уже поняли, что произошло, и сражались вместе с наемниками из каравана.

Шуп вызвал по радио артиллерийскую поддержку, но разрывы снарядов только усилили всеобщий хаос.

Батальон здорово сражался, но в этом не было никакого смысла. Тут невозможно было не только победить, но даже просто выжить. Потому что войны не было. Непонятно было, кто враг и где. Просто надо было выполнять свой долг. И все выполняли. Умирали, как герои.

Ваньков закрыл грудью пулемет, бивший из дыры в заборе, но сзади, из дыры в другом заборе стал тут же бить другой пулемет и перебил разом всех побежавших за Ваньковым.

Батальон погибал, и Бандура вызвал по радио авиацию.

Рязань, заткнув ватой рану в плече, теперь полз и тащил на себе прочь с дороги, в заросли сада огромное тело истекавшего кровью Ахундова. За Ахундовым, как бы отдельно от него, волочилась его нога. Рязани удалось доползти до середины сада, и он лег рядом с Ахундовым, чтоб отдышаться.

— Всо идет нормально, только ты очень блэдный,— сказал Ахундов.— Потому что ты под одэялом дрочишь. Матэри напиши. В кармане жубы возьми сэбэ... на память...

Налетели боевые вертолеты. Первый же ракетный залп разрушил и поджег несколько домов. Стало совсем светло, и стали видны выбегающие из домов люди с узлами и детьми.

Бандура шагнул в старый дом. В проломе крыши, как и в прошлый раз, светила луна. Он увидел Малику со спящим ребенком, старуху и муллу, сидевших на корточках в углу, и Гулахана с автоматом. Малика и старуха потянули на лица платки. Гулахан почесал локтем ногу. Бандура повернулся и вышел. Было ощущение, что Гулахан не выстрелит. Но он выстрелил. Короткая очередь отбросила Бандуру от дверей дома.

Бандура упал на бок, глубоко вздохнул и выдохнул кровью.

Следующий ракетный залп уничтожил дом.

Запылал сад. Упал минарет. Горел, взрывался, рассыпался в прах, исчезал с лица земли весь кишлак с домами, садами и людьми, а вертолеты все летели и летели.

Бандура собрал последние силы и перевернулся на спину, чтобы видеть небо. Это было впечатляющее зрелище, вертолетов становилось все больше и больше, в железном реве их исчез мир, и все небо заполнилось ими, и не было им числа.

Наум Коржавин

Поэма причастности

Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.
М. Лермонтов

Как славно быть ни в чем не виноватым
Совсем простым солдатом... Солдатом.
Б. Окуджава

Не человек — кто в наши дни живет.
М. Цветаева

1

Ах, Россия, Россия,—
На плакатике голубь.
Что нас в горы чужие
Затянуло как в прорубь?

Что вдруг стало нам нужно
Брать кого-то на мушку
За твоей самой южной
Точкой — крепостью Кушка?

Кушка... Школьные дали,
Горы в утреннем дыме...
И о ней не мечтали
Мы... Но знали хоть имя.

Хоть считались как с фактом.
...А что дальше к Кабулу —
Это всё от нас как-то
Вообще ускользнуло.

2

Это даже и странно.
Ведь, любя всю планету,
Мы судили все страны
Так и этак... Лишь эту —

Ни вовсю не честили,
Ни добром поминали.
Просто так — упустили.
Будто вовсе не знали.

Занимались не ею,
Мы — на Запад глядели:
Хоть в хмелю от идеи,
Хоть оправясь от хмеля.

Обо всем говорили.
Чтоб о ней — не бывало.

3

...А теперь перекрыли
Все ее перевалы.

Чтобы впредь кто угодно,
Хоть по праву рожденья,
Здесь не шлялся свободно,
А просил разрешенья.

И чтоб мы разрешили —
При доверии к цели.
Чтоб нам тут не мешали
Делать что нам велели.

Чтоб смирялась стихия
Перед волей Державы.
Словно это — Россия,
И мы все здесь — по праву.

И еще — что похуже,
Чем стыдней наша сила,—
Словно вправду нам нужно,
Чтоб по-нашему было.

Чтоб внедрялась знакомо
Ложь словес воспаленных.
Словно это нам дома
Не обрыдло с пеленок.

Не гнетет без предела —
Беспросветно... Обидно...

4

Но кому тут есть дело,
Что и как нам обрыдло?

Что стране этой горной,
Как и чем нас ломало,
Раз мы сжали ей горло,
Оседлав перевалы?..

5

Хуже!.. Снег на высотах.
Мы торчим в оцепленье.
Иль, вися в вертолетах,
Льем огонь на селенье.

Бабы тычутся слепо.
Дым ползет по ухабам.
Мы сидим среди неба
И стреляем по бабам...

И от пиков до кочек,
От скалы до ущелья,—
Знать ничто здесь не хочет,
Кто мы есть в самом деле.

Всё таится опасно,
Всё к стволам прикипело.
Всё нас видеть согласно
Лишь сквозь прорезь прицела.

Хоть мы все-таки ропщем,
Хоть за горло мы взяты,
Хоть, подумать,— мы в общем
Неплохие ребята...

Хоть!.. Но это пустое.
Разве речь о прощенье?
Мы, как смерть,— за чертою,—
Вне добра и общенья.

6

Мальчик, школьник вчерашний,
На чужом солнцепеке.

И подумать мне страшно,
Как мы здесь одиноки.

Школа... Шалости... Шутки...
После — девичьи письма.
И подумать мне жутко,
Как мы здесь ненавистны.

Дома матери дышат
Нами... Ждут, вспоминая...
И девчонки нам пишут,
Даже где мы не зная.

Подвели мы их круто
Всех... И всем досадили.
Не прошли в институты,
В палачи угодили...

И спасенья — не будет.
В тыл рванешься — засудят.
В плен — и там не полюбят,
Руки-ноги отрубят.

7

Мы вне чести и славы.
Дай, товарищ, мне руку.
Нашим делом неправым
Мы прижаты друг к другу.

Все — враги нашей силе.
Все — хотят нашей крови.
И уже мы забыли,
Кто здесь прав, кто виновен.

И всё злей наши лица,
Жжет отчаянность злая,
И весь мир нас боится,
Нам Добра не желая.

И себя нам всё жальче.
И одна есть дорога:
Глубже в лес... И все дальше
От людей и от Бога.

Глубже в лес — и под иглы
Взглядов — жгучих и жестких.

8

Ах, глобальные игры! —
Допинг старцев кремлевских.

Допинг!.. Чувства линяют.
Глохнет все, кроме власти.
И порой заменяют
Игры ею — все страсти.

Шутка ль! — Все они в силах,
Мир смолкает, робея...
И в их старческих жилах
Кровь кружится быстрее.

Рвутся в бой, хоть и седы,
Словно в день свой вчерашний
Юность длят... И за это
Платят юностью нашей.

Нашей кровью и болью,
Нашим духом и телом.

И, наверно, судьбою
Нашей Родины в целом.

Мир доведен до края.
Он молчит... А взовьется —
Что мы здесь вытворяем,
Всё на ней отзовется.

Всё на ней!.. Безусловно!..
Чем поздней, тем страшнее...

9

...И, выходит, виновны
Мы еще и пред нею.

Всем во вред мы, похоже.
Как мы узел разрубим?
Мы ж не выродки всё же.
Мы ведь родину любим.

Воле старцев послушны,
Возражать избегая,
Не с того ль мы им служим,
Что мы ей присягали?

Не с того ль они сила,
Что себе мы не внятны?..
Ах, Россия, Россия,—
Прорубь... Голубь плакатный...

Где ж вы, голуби?.. Нет их.
Даже помнить нелепо.
Есть венец пятилеток —
Огнемет среди неба.

10

Шли в навоз поколенья,
Мор и холод терпели,
Чтоб мы так над селеньем
Без опаски висели.

За броней... И висим мы.
И стреляем, как пашем.
И почти что немнима
Безнаказанность наша.

Да, почти что... Но — мнима.
С каждым днем она тает.
Пули бьют чаще мимо.
Но порой — попадают.

Чаще лишь задевают,
Ослабев напоследок.
Но порой пробивают
И броню пятилеток.

И в махине железной
Занимается пламя,
И мы рушимся в бездну,
Подожженную нами.

И всё видится шире,
Дым глаза застилает.
И никто в целом мире
Нам спастись не желает...

И неправда прямая
(А куда ж нам податься?)

Все сильней прижимает
Нас друг к другу и старцам.

Кто поймет нас? — Всю эту
Заколдованность круга.
Никого у нас нету —
Мы одни друг у друга.

Пьем за дружбу, ребята!
Мы друг к другу прижаты.
Мы друг к другу прижаты
И кругом виноваты.

11

«Мы!» — кричу самовольно,
Приобщаясь к погостам.
От стыда и от боли
Не спасет меня Бостон,

Где в бегах я. Где тоже
Безвоздушно пространство.
Где я гибну... Но все же
Не от пули афганской.

Не от праведной мести,
Вызвав ярость глухую,
А в подаренном кресле,
Где без жизни тоскую.

Где и злость и усталость —
И пусты и тревожны...
Где так ясно: — осталась
Жизнь,— где жить невозможно.

Там, в том Зле, что едва ли
Мир не сцапает скоро.
Там, откуда послали
Этих мальчиков в горы.

12

«Мы!» — твержу.— Мы в ответе.
Все мы люди России.
Это мы — наши дети
Топчут судьбы чужие.

И вполне может статься,
Тем и Бог нас карает,
Что кремлевские старцы
В них, как в карты, играют.

Нет!.. Пусть тонем в проклятьях,
«Мы!» — кричу, надрываясь.
(Не «они» ж называть их,
В их стыде признаваясь.)

Мы!.. Сбежать от бесчестья,—
Чушь... Пустая затея...
Мы виновны все вместе
Пред Россией и с нею.

Тем виновней, чем старше...
Вспомним чувства и даты.
Что там мальчики наши —
Мы сильней виноваты.

13

Мы — кто сгинул, кто выжил.
Мы — кто в гору, кто с горки.

Мы — в Москве и в Париже,
В Тель-Авиве, в Нью-Йорке.

Мы — кто пестовал веру
В то, что миру мы светим,
Мы — кто делал карьеру
И кто брезговал этим.

Кто, страдая от скуки
И от лжи — все ж был к месту.
Уходя то в науки,
То в стихи, то в протесты.

Кто — горя, словно в схватке,
В мыслях путаясь рваных,
Обличал недостатки
В нашумевших романах.

Иль гася раздраженье,
Но ища пониманья,
Приходил к постиженью,
А порой и к признанью.

14

Мы — кто жаждал не сдаться,
В дух свой веря упорно,
Словно нас эти старцы
Не держали за горло.

Жил — как впрямь признавая,
Что тут бой, а не яма.
Адской тьме придавая
Статус жизненной драмы.

15

Да — тоской исходили.
Да — зубами скрипели.
Все равно — допустили.
Все равно — дотерпели.

Старцы — нелюдь. Мы ж — люди,
Но всю жизнь без печали
Мы не сами ль на блюде
Им детей подавали?

Без особых усилий,
Не поморщившись даже,
Мы привыкли. Мы были
В детстве поданы так же.

И взлетал так же слепо
Тот же радостный голубь.
Надо вырваться к небу.
Трудно вырваться... Прорубь.

16

Мальчик, сдвинувший брови
В безысходной печали.
Меньше всех ты виновен,
Горше всех отвечаешь.

Как приходится сыну,
Если предки такие.
Как за все наши вины
Отвечает Россия.

Бостон — Вермонт — Бостон
1981—82

Петр Вайль, Александр Генис

Культ личности. Прага

История, конечно, не мерится днями, но она немыслима без каких-то судьбоносных календарных границ. Только в отчетливых хронологических рамках, становящихся потом днями национальных праздников или днями национального позора, история оказывается доступной наблюдению в качестве отдельных эпох — от дня основания Рима до дня его падения, 4 июля, 14 июля, 7 ноября, 21 августа.

Без этой даты 60-е растворились бы в постепенном наступлении безвременья. Эпоха осталась бы без трагического финала, который потом так пригодился советской интеллигенции для построения историософских моделей.

Чем больше лет проходило с этого дня, тем решительней он превращался в окончательную точку 60-х. Разгром «пражской весны» стал настоящей трагедией для России, но тот факт, что кризис коммунизма наступил в один конкретный день, давал и некоторое облегчение — 21 августа лишало сомнений. История решала за человека.

В 60-е постоянное расширение правды о советском обществе все дальше в прошлое отодвигало веру в коммунистические идеалы. Все уже становился круг истинных коммунистов, и все короче становилась советская история, не омраченная предательством революции.

Вторжение в Чехословакию давало повод окончательно размежеваться с Советской властью, как тогда говорили,— прозреть.

Огромная символическая насыщенность этого события объясняется тем, что сама «пражская весна» была глобальным символом.

Чехословацкий эксперимент ощущался, да и был на самом деле, кульминацией 60-х. «Пражская весна» являлась прямым следствием развития концепции советских либералов. Дубчек, проще говоря, сделал то, чего ждали от Хрущева.

При этом самым главным в «пражской весне» было то, что ее идеи целиком лежали в русле коммунизма. Пожалуй, впервые лозунги социализма стали означать то, что они гласили.

В 1968 году Чехословакия сделалась уникальной страной, потому что действительно — социалистической. Партия и народ в самом деле стали едиными — 75 процентов населения безоговорочно поддерживали КПЧ. И эти цифры появились из объективного социологического опроса. По числу коммунистов на 1000 человек Чехословакия занимала первое место в мире. Чтобы окончательно уничтожить «пражскую весну», потребовалось исключить из КПЧ 500 000 ее членов, что составляло треть партии.

В 68-м свобода в Чехословакии маршировала под непривычным флагом — красным. Как с удивлением писала одна австрийская газета: «Если смелый чехословацкий эксперимент доведут до благополучного конца, Западу будет брошен вызов более опасный, чем все прежние угрозы коммунизма. Западу будет противостоять дух, а не политика». И как с восторгом писал левый итальянский журнал «Джорно»: «Если все будет осуществлено, то Чехословакия станет самой свободной страной в мире».

Чехословацкий коммунизм в принципе оставался тем же, чем он был прежде. Те же люди и те же идеи управляли обществом. И сам Дубчек вышел из недр того же ненавистного аппарата, что и свергнутый им Новотный, с отставки которого (21 марта) ведет свой отсчет «пражская весна».

Не успела заработать новая экономика, сконструированная Ота Шиком. Мало изменилась партийная риторика, международная политика, отношения с другими социалистическими странами. Изменилось только одно — народу была дана свобода выбирать, и он выбрал социализм. «Эти месяцы стали «часом правды»... они продемонстрировали готовность народа принять социализм».

Единственной свободой, которой успела добиться «пражская весна», была свобода слова, но и ее хватило.

Отмена цензуры стала кардинальным фактором в победе реформистов. Метафизическая цена слова оказалась выше любого реального действия. Коммунизм, будучи в основе своей литературной утопией, осуществлялся не в делах, а в словах. Когда слово стало свободным, произошла яркая вспышка веры и надежды. «Пражская весна» была мгновенной реализацией позитивного потенциала коммунистических идей. Коммунизм обзавелся человеческим лицом, когда дал лицу — личности — высказаться.

До сих пор марксизм обрекал социализм на победу. Эта победа была исторической необходимостью, не зависящей от желания личности. Но «пражская весна» уничтожила унизительную беспомощность индивидуума перед эволюцией социально-экономических формаций. Отменив цензуру, партия по сути вернула человека к основополагающим духовным ценностям западной цивилизации — к свободе выбора. Не история, не абстрактные социальные законы, не классы, не массы, а личность — суверенная и уникальная — решала свою судьбу.

Об этом сказала программа КПЧ, которая вме-

© 1989 by Ardis Publishers. Печатается с разрешения авторов.

сте со всем народом стала вновь обретать человеческий язык: «Сегодня, когда стираются классовые различия, главной мерой оценки положения людей в обществе становится вклад человека в общественное развитие... Социализм... должен давать для применения личности больше, чем дает любая буржуазная демократия».

Собственно, и эти слова были лишь вариантом положения из «Манифеста Коммунистической партии», который определял социализм как «ассоциацию, в которой свободное развитие каждого является условием свободного развития всех». Но смысл «пражской весны» как раз заключался в том, чтобы наделить слова смыслом. «Путь к обновлению общественной жизни был открыт потому, что действительность вновь обрела язык».

Если в 60-е в Советском Союзе понимали коммунизм в переносном смысле, то в Чехословакии его трактовали буквально.

Реабилитация слова оказалась настолько мощным оружием, что позволяла деятелям «пражской весны» гордо заявлять: «Опыт ЧССР оказал влияние на весь мир, здесь произошло возрождение человека, некий культурный ренессанс».

Концепция коммунизма с человеческим лицом должна была примирить свободу личности с тоталитарной поэтической утопией. Социализм в Чехословакии не менял своей глубинной сущности, но теперь от становился продуктом свободного, осознанного, демократического выбора. Что касается партии, то, как говорил Дубчек, «коммунисты будут... сохранять свое руководящее положение в такой степени, в какой они сумеют его добиться и удержать».

История не позволила Дубчеку проверить — сумеет ли партия стать тем, чем он хотел ее видеть. Проблемы КПЧ стали уже «пражской весны», которая, «начавшись с попытки провести политическую реформу, переросла во всенародное демократическое движение... стала делом надполитическим, делом нравственности и человечности».

Оторванная от реальности страна жила в эйфории духовной революции, принявшей обличье коммунистической. «Пражская весна» возродила подлинный культ личности.

Ирония истории, которая так часто меняла смысл слов по Оруэллу, иногда работает и в другую сторону. Если сочетание «культ личности», став сакральной формулой хрущевской партийной риторики, превратилось в устойчивый эвфемизм для обозначения рабства, то чехословацкая революция, призванная вернуть первичное содержание извращенным понятиям, реабилитировала и эти страшные, зловещие слова.

Для этого оказалось достаточным распространить понятие личности с конкретного Сталина на абстрактную индивидуальность, с одного на всех, заменить единственное число — множественным: личность на личности.

С точки зрения русской грамматики, разницы никакой. С точки зрения политики, разница стоила всему коммунистическому миру очень дорого.

В 68-м в Чехословакии народ шумно и весело отмечал победу поэзии над прозой, недолгий симбиоз мечты с действительностью.

«Новые надежды создали в стране праздничную обстановку — во имя лучшего завтра, которое, собственно, уже наступило, народ был готов великодушно простить власти старые кривды».

На самом деле «завтра» пришло на советских танках. И, может быть, в этом «пражской весне» повезло. События разворачивались именно так, чтобы трагический финал превратил «пражскую весну» в героический пример противостояния свободной личности тупой, нерасчлененной на индивидуумы массе. Коммунизм с человеческим лицом раздавили танки, у которых лица нет вовсе.

Интервенция придала социальному эксперименту новое качество. Он стал как бы законченным произведением искусства, шедевром, который в большей степени относится к культуре, чем к истории.

«Счастливый союз культуры, творчества и жизни породил небывалую красоту центральноевропейских восстаний»,— писал Милан Кундера, рассматривая оккупацию своей родины в эстетических терминах.

Такая точка зрения оказалась возможной потому, что вторжение советских войск перенесло конфликт в Чехословакии из сферы политики в сферу культуры. 21 августа проблемы и Дубчека, и КПЧ, и социальных реформ уступили место фундаментальной проблеме — противоположности между цивилизацией и варварством.

До этого дня в Чехословакии, как и в СССР, решался вопрос о возможности построения коммунизма. Но после этого дня единственной проблемой стала возможность выживания цивилизации, культуры, свободной личности — в противостоянии тоталитаризму.

Чехословакия, как во времена монголо-татар, стала ощущаться последней опорой Запада перед натиском Востока. Истинная кульминация «пражской весны» началась тогда, когда весна кончилась — в день вторжения.

Принимая решение об интервенции, советское правительство руководствовалось имперскими соображениями, которые сводились к брежневской формуле — «что наше, то наше», «наши солдаты дошли до Эльбы, а потому сейчас там наша, советская граница».

Право Советского Союза на оккупацию Чехословакии основывалось на пролитой в войну крови. Как объяснили советские газеты читателям, 150 000 русских солдат лежат в земле Чехословакии. Границы России выложены из их скелетов. Их смерть купила право на агрессию.

Этот аргумент не имел ничего общего с идеологической полемикой, потому что не претендовал на справедливость. «Чешский вопрос» решили танки, потому что идеи оказались бессильны.

Интервенция для России стала грандиозным историческим поражением. Возвращаясь к имперскому языку внеидеологической силы, Советский Союз терял свое вожделенное место в западной цивилизации. Поход на Запад отбрасывал Россию на Восток.

По сути брежневская доктрина защищала границы советских завоеваний в Европе («Мы не вмешиваемся в семейный спор коммунистов»,— сказал сенатор Джералд Форд.) Но на самом деле решался традиционный вопрос русского сознания о границах между Европой и Азией. Рушились все надежды шестидесятников на мирное объединение, на конвергенцию, на государство без границ —

Россия опять оказывалась за ойкуменой цивилизации.

Советских оккупантов встречали не ревизионисты и контрреволюционеры, как обещала «Правда». Их не ждали ожесточенные сражения, которые могли бы растворить горечь конфликта в пролитой крови. Чехословакия отказалась говорить на имперском языке, не выдвинув кровожадного, но понятного лозунга «Родина или смерть». Единственным оружием оккупированного народа стала культура. На улицах Праги разыгрывалось сражение, в котором западная цивилизация защищалась своими средствами — утонченным языком литературы, искусства, философии.

Реакция Чехословакии на оккупацию поражает своей стихийной символической продуманностью. Обе стороны, казалось, послушно следовали специально продуманному сценарию.

Советские солдаты, заняв Карлов университет, пускают на растопку старинные фолианты. Танки обстреливают здание Национального музея. Радиостанция оккупантов «Влтава» говорит по-чешски с ошибками. Во время ареста члены ЦК КПЧ читают историю Древней Греции.

Вступив на землю Европы, русские оказываются на чужой территории — и, чтобы у них не оставалось в этом сомнений, пражане устраивают особую антидемонстрацию. В полдень улицы Праги полностью опустели. Оккупанты остались одни в городе, безмолвие которого нарушали только бессмысленные выстрелы — стрелять было не в кого. Так Прага цитировала сюрреалистское кино Бергмана, чья «Земляничная поляна» уже успела восхитить советских интеллектуалов.

«Пражская весна» вообще сопротивлялась насилию тонко, остроумно, интеллигентно, не впадая в мелодраматизм, которого, казалось, требовала ситуация.

Директор пражского ресторана «Москва» поменял в вывеске две буквы, и ресторан стал называться «Морава». Случайно обвалившийся мост немедленно назвали «Мостом советско-чехословацкой дружбы». Бронзовому Яну Гусу, стоящему на пражской площади, милосердно надели повязку на глаза. Группа уголовников из Острявы прислала в газету письмо с обещаниями воздержаться от преступлений, чтобы не отвлекать милицию в трудную минуту.

Но главное — «пражская весна» продолжала говорить. Именно в дни оккупации свобода слова пережила апофеоз. Работало подпольное радио и телевидение. Выходили газеты и журналы, причем, торопясь насладиться последней вспышкой свободы, еженедельники и ежемесячники превращались в ежедневные издания.

Но когда не хватало и прессы, в ход шли граффити: «Русский цирк в городе. Зверей не кормить!», «Пролетарии всех стран, объединяйтесь — или мы убьем вас», «Чем больше танк, тем меньше мозг», «Какое государство самое нейтральное в мире? Чехословакия. Она не вмешивается даже в свои собственные дела», «Если у нас такие братья, то лучше бы мать-Россия пользовалась противозачаточными средствами», «Слон не может растоптать иголку».

Русских встретила в Праге не столько ненависть, сколько ирония, сарказм, презрение. В конце концов, они пришли в страну, давшую миру Швейка. В августе 68-го не Муций Сцевола, не Жанна д'Арк, не Александр Матросов, а бравый солдат Йозеф Швейк служил нации примером.

Вот что писал пражский историк Зденек Млынарж об исторической роли Швейка: «У чехов всегда был выбор только между большим и меньшим злом. Этому народу не свойствен мессианский комплекс: гоняться за танками с метлой — не соответствует нашему представлению о героизме. И не случайно именно у нас родился Швейк, непревзойденный юмор которого противостоит страшной трагедии».

Кстати, после самосожжения Яна Палаха, чехи, отдав должное подвигу, с горечью заметили: «Прощай, Йозеф Швейк». Героическая смерть Палаха превращала трагикомедию в трагедию. Тем не менее, и Палах умер не за родину, а за свободу. В предсмертном письме он требовал отмены цензуры...

«Пражская весна» не могла победить. Но, погибая, она погребла под своими руинами надежды 60-х. Для России это была Пиррова победа: за доктрину Брежнева она расплатилась своей интеллигенцией, годами апатии и застоя.

Как бы тяжело ни обстояли дела в Советском Союзе к концу 60-х, российская интеллигенция оставалась патриотической. Она, как всегда, присягала на верность народу.

Но урок Праги заставил усомниться в самой сущности этой присяги. Если в Чехословакии интервенция объединила интеллигенцию и народ, то в Советском Союзе — разъединила их.

Вторжение в Чехословакию прекращало бурную полемику 60-х тем, что упрощало позиции спорящих сторон. Общественно-политические дискуссии завершились войной, а значит, и аргументы оценивались по законам военного времени. Что с того, что танкам не по кому было стрелять, что единственным врагом советской армии оказался неуловимый противник — западная культура? Само обращение к языку грубой силы подразумевало введение и во внутриполитическую ситуацию военной терминологии. Поскольку война уже идет, преступно спорить, справедлива ли она. Нужно защищать свое советское отечество.

И действительно, карательная акция против «пражской весны» с готовностью рассматривалась как продолжение другой войны — Великой Отечественной. Вот когда сказались бесконечные салюты в дни Победы.

Раз есть война, есть и враги. На передовой воюют, а не дискутируют. А все, кто сомневается в этой батальной логике,— предатели. Для них — трибунал народного гнева.

Когда рижский студент Илья Рипс поджег себя в знак протеста против оккупации Чехословакии, пламя погасили прохожие. Но только подоспевшая милиция спасла Рипса от самосуда толпы.

Прага поставила советскую интеллигенцию перед тяжелым выбором: родина или совесть. Ведь армия делится на дивизии и полки, а не на плохих и хороших. В глазах всего мира советские танки представляли советский народ, и ничего с этим сделать было нельзя.

До вторжения интеллигенция полемизировала с правительством. После вторжения ее аргументы были бессмысленными. Как писал по этому поводу

поэт В. Фирсов: «Иди за нами. Дело наше превыше всякой правоты».

«Пражской весне» повезло: она не родила своих палачей, а пала жертвой иноземного варварства. Но что было делать советской интеллигенции, которая была частью этого варварства и которая видела в «пражской весне» осуществление своих надежд, реализацию всех потенций 60-х?

Единственным выходом представлялся отказ от соучастия. 25 августа 1968 года на Красную площадь вышли семь человек, чтобы, как писала участница демонстрации Н. Горбаневская, «показать, что не все граждане нашей страны согласны с насилием, которое творится от имени народа».

Впоследствии говорили, что «семеро демонстрантов безусловно спасли честь советского народа». Однако существенно, что участники демонстрации, в отличие от оккупационной армии, выступали не от лица народа, а только от своего собственного имени. На суде Л. Богораз сказала: «Для меня это не вопрос пользы, а вопрос моей личной ответственности».

Участники акции, которую с некоторой долей иронии назвали «самосажением», спасли свою честь, а не честь народа. И в этом сказался урок «пражской весны», провозгласившей культ личности, свободной от соображений исторической правоты, и сделавшей это не в привычных рамках западной демократии, а внутри того самого социализма, который требовал от личности подчинения социальной эволюции.

Интервенция изменила ситуацию в Советском Союзе тем, что требовала от каждого немедленного выбора между личностью и коллективом. Конфронтация «мы» и «я» не оставляла больше возможности компромисса. Родина стала откровенно преступной, и не признать этого означало разделить ответственность за преступление.

Демонстрация на Красной площади дала мучеников концепции личной ответственности, но не решила проблемы, как жить дальше.

Все 60-е советская интеллигенция лелеяла идеал коллективного добра. Еще в марте 68-го, за четыре месяца до вторжения, вера в возможность общего дела, исправляющего «плохих» и улучшающего «хороших», была прокламирована одним из самых последовательных шестидесятников — Василием Аксеновым.

Его «Затоваренная бочкотара» — умный и тонкий гимн 60-м. В этой повести последний раз выразился оптимистический пафос эпохи.

«Бочкотара» во многом перекликалась с «пражской весной». Аксенов, как Дубчек, хотел заставить работать лозунги, вернуть банальному штампу первоначальное содержание. Все персонажи его повести говорят цитатами из передовиц. Но ведь и документы КПЧ используют знакомые партийные формулы. Дело в другом. Герои Аксенова нашли применение красивым, но бессмысленным словам потому, что их — таких разных — сплотило мощное чувство причастности к благородному общему делу.

В Праге оно называлось коммунизмом с человеческим лицом, у Аксенова — перевозкой затоваренной бочкотары. Но сокрушительная авторская ирония не должна затмевать внутренней сущности этой повести — веры и надежды.

Человек — добр. И если ему не мешать, если ему объяснить, он свободно и осознанно выберет путь к добру, путь, указанный тем «Хорошим Человеком» с «циркулем и рейсшиной», который в разных обличьях является в сновидениях героям «Бочкотары».

«Хорошего Человека» раздавили танки на улицах Праги. И если чехи могли искать утешение в том, что танки были чужими, то Аксенов, вместе со всеми шестидесятниками, не мог не знать, что среди танкистов есть и читатели его повести.

После 21 августа «Бочкотара» с ее просветительским идеалом рассыпалась на глазах. Коллектив предал личность, заменив коллективную ответственность на индивидуальную. Потеряв мечту об идеале, человек остался в экзистенциальном одиночестве. Ему, и только ему, предстояло решать, что есть добро и зло. Свобода выбора — это бремя ответственности.

Когда-то Джойс писал: «Мне говорят «умри за Ирландию». А я говорю: «Пусть Ирландия умрет за меня».

Осознать преступность своей родины, чтобы возвыситься над ней. Взвалить на весы совести правду одного против лжи всех. Это было страшным испытанием для советской интеллигенции. Испытанием, которое одних шестидесятников привело в тюрьму, других — в эмиграцию, третьих — к молчанию, четвертых — конечно, самых многочисленных — к привычному компромиссу двоемыслия.

Но идеал, раздавленный советскими танками в Праге, вызывает болезненную ностальгию по тому человеческому лицу, которое — единственное — могло оправдать веру молодости.

Вторжение советских войск должно было уничтожить коммунистическую утопию. Вернувшись к имперскому мироощущению, Россия предала собственные идеалы. Об этом чехам с простодушным цинизмом сказал сам Брежнев: «Вы рассчитываете на коммунистическое движение Западной Европы, но оно уже пятьдесят лет никого не волнует». Лозунги про «мировую революцию», «пролетариев всех стран» и «нынешнее поколение» забыли за ненадобностью.

Однако насилие над Чехословакией было учинено не идеологией. Танки послало государство, превратившее утопическую идеологию в имперскую практику.

Но в Праге именно благодаря танкам коммунизм получил еще один шанс — сохранить человеческое лицо, а с ним и надежду на возрождение.

8 сентября 1968 года Фридрих Дюрренматт произнес характерную для той эпохи речь, в которой подвел исторический итог чехословацкой трагедии: «Коммунист — это почетное имя, а не бранная кличка, и пражские коммунисты доказали это... Люди, которые раньше кричали: «Лучше мертвым, чем красным», кричат сейчас: «Дубчек! Свобода!»... В Чехословакии человеческая свобода в ее борьбе за справедливый мир проиграла битву. Битву, но не войну...»

Танки в Праге не поколебали уверенность Дюрренматта в том, что «коммунизм — это предложение разумного устройства мира, предложение изменить мир на разумной основе». И противоречия между реальностью и идеалом его не смущали.

Сопротивление советской оккупации парадок-

сальным образом отождествляло коммунизм с культурой. Милан Кундера вспоминает об августе 68-го: «Лицом к лицу с вечностью русской ночи я пережил в Праге насильственный конец западной культуры именно так, как это представляли на заре современной эпохи, опирающейся на индивидуум и его разум, на плюрализм мышления и на терпимость. В маленькой стране я испытал конец Запада».

Если разгром «пражской весны» означает уничтожение Запада, то получается, что истинный Запад, как «счастливый союз культуры, творчества и жизни», как родина «мыслящего и сомневающегося «я» и характеризующегося культурным творчеством как выражением единого и неповторимого «я»,— и есть чехословацкий коммунизм с человеческим лицом. Получается, что между тоталитарным имперским Востоком и предавшим ради комфорта собственную культуру Западом оставалась одна «пражская весна» с ее культом личности и верой в возможность «разумного устройства мира».

В этом логическом построении отразилось противопоставление культуры и бытия, искусственной структуры и естественной аморфности, абстрактной идеи и реальной жизни.

Чехословацкий эксперимент был очередной попыткой воплотить идеальную концепцию в живое бытие. Но «пражская весна» погибла. Не под грузом внутренних противоречий — их она просто не успела накопить,— а в результате вмешательства грубой, внеидеологической силы.

Утопия не исчезла, а просто опять переместилась в сферу идей, гипотез, теорий — в будущее.

21 августа 1968 года закончились 60-е.

21 августа завершилась «пражская весна».

Но 21 августа не прекратилось вечное раскачивание качелей цивилизации между идеалом и реальностью.

Из речи Вацлава Гавела, президента Чехо-Словацкой Федеративной Республики, на митинге в Праге 21 августа 1990 года

Уважаемые друзья!

Я только что возложил цветы к подножию памятника святому Вацлаву — в память о жертвах, которые пали в результате вторжения войск Варшавского договора 21 августа 1968 года. Я был там, у святого Вацлава, вместе с несколькими мужественными советскими людьми, которые нашли в себе отвагу, невзирая на ожидавшие их тяжелые последствия, выйти 25 августа 1968 года на Красную площадь, чтобы выразить свой протест против оккупации Чехословакии. Этим гражданам мы приносим нашу благодарность. Они — по крайней мере, символически — спасли честь народов Советского Союза.

Что же, собственно, произошло двадцать два года назад? После осуществления перемен в руководстве коммунистической партии, когда на руководящих должностях оказались представители ее реформаторского крыла, которые начали проводить в жизнь определенные реформы, постепенно пробудилось все наше общество. В нем ожили надежды на то, что после двадцати лет коммунистического тоталитаризма мы начнем создавать в нашей стране более демократичный, более свободный и более справедливый общественный порядок. Эти надежды были горько обмануты в ночь с 20 на 21 августа, когда пять армий стран Варшавского договора, связанные с несколькими местными заговорщиками, напали на Чехословакию, чтобы жестоко подавить процесс, начавшийся в то время и явившийся выражением пробудившихся чаяний наших народов. В результате этой агрессии в нашей стране был установлен один из самых консервативных коммунистических режимов советского блока, который впоследствии безжалостно мстил всем, кто стремился к возрождению нашего общества, и который принес неисчислимый ущерб: его масштабы мы в полной мере осознаем лишь сейчас. Благодаря насильственному подавлению «пражской весны» и полицейскому режиму, который был установлен на нашей земле, у нас не осталось шансов даже на то, к чему стремились — пусть и с многочисленными трудностями и препятствиями — в соседних странах.

Чехословакия стала островом тишины, бесправия, деморализации и преступной эксплуатации будущего. Так мы потеряли еще двадцать лет жизни.

...Двадцать лет, потерянных нами, привели к трагическим результатам. Это время роста целого поколения. Тоталитарная система подавила и уничтожила такие качества народа, как способность к творчеству, предприимчивость, изобретательность и смекалка.

...Если в 1968 году была определенная логика в аргументах реформаторов, стремившихся действовать медленно, осторожно, сдержанно, незаметно с тем, чтобы не разозлить и не спровоцировать на ответ нашего могучего соседа, то сегодня эти аргументы уже не имеют силы. Сегодня нам никто не угрожает, сегодня только от нас самих зависит, в какой стране мы будем жить. Мы уже не можем ни на что и ни на кого ссылаться. С теми, кто мучает и терзает нас здесь, дома, кто обогащается за счет других, намеренно тормозит перемены, сеет настроения безнадежности и апатии, чтобы и дальше жить так, как привыкли; с теми, кто исподтишка насмешничает над нынешним демократическим руководством,— с ними со всеми мы сегодня можем и даже обязаны разобраться сами. Разве для того собирались мы в ноябре 89-го на этой площади, на площади Словацкого национального восстания в Братиславе и на многих других площадях, чтобы разные тоталитарные мафии продолжали спокойно опустошать нашу республику? Дело, начатое нами тогда, необходимо успешно завершить.

Наши местные заговорщики больше не могут опереться на мощные иностранные армии. Если мы и в этот раз позволим обмануть себя, то это уже будет исключительно наша собственная вина.

Владимир Соловьев,
Елена Клепикова

Гамлетовы сомнения Кремля: «Как быть с Польшей?»

Мы публикуем с небольшими сокращениями главу из книги Владимира Соловьева и Елены Клепиковой «В Кремле», которая вышла на английском языке в США и Великобритании соответственно в 1986 и 1987 годах. Приведенная версия польских событий начала 80-х годов — это именно версия авторов, некоторые ее аргументы и фактические обоснования, наверное, спорны. Но, как нам думается, работа Соловьева и Клепиковой представляет интерес для наших читателей. Полностью книга выйдет в ближайшее время в издательстве «ПИК». .

Как это ни странно прозвучит, Кремлю легче было захватить новую страну, чем удержать в повиновении такого неуправляемого сателлита, как Польша. Советская Армия, которая в канун 1980 года в три дня оккупировала Афганистан, спустя десять месяцев застыла в нерешительности на границе с Польшей, хотя начиная с августа 1980 года, когда там были образованы свободные профсоюзы «Солидарность», страна неудержимо удалялась от метрополии.

В Кремле могли себя успокаивать историческими аналогами — таково уж свойство этой самой непокорной провинции русской империи, Россия ее постоянно теряла, но каждый раз с помощью оружия возвращала обратно. Со времени ее раздела в 1795 году не было ни одного русского императора, а после большевистской революции ни одного советского вождя, которому не пришлось бы столкнуться с польским вопросом во всей его остроте. Причем решение этого болезненного вопроса не зависело от того, кто стоял у власти, а диктовалось исключительно интересами самой империи. Польское восстание 1831 года подавил император Николай I, который и у себя дома был жесток и крут, за что и получил прозвище Николай Палкин. Однако не менее жестокое усмирение Польши произошло в 1863 году при его либеральном сыне, императоре Александре II, который за два года до этого отменил в стране крепостное право.

Столь же удивительное единство обнаруживаем мы и в нашем столетии: интернационалист и прагматик Ленин послал в 1920 году только что сформированную Красную Армию на штурм Варшавы, а тиран, диктатор и шовинист Сталин, словно беря реванш за неудачу этого похода, в котором он лично участвовал, в два приема — до второй мировой войны сговором с Гитлером, а после нее сговором с Рузвельтом и Черчиллем — окончательно прибрал Польшу к русским рукам.

Окончательно?

С конца XVII века польские восстания стали перманентным явлением русской истории. В некотором смысле это был порочный круг, и можно сказать, что одинаково сизифовыми были и польские восстания, и русское подавление. Это была война, в которой не было окончательного победителя, и вечный девиз польских патриотов — «Не сгинела Польска» — наталкивался на вечный инстинкт самосохранения сначала русской, а потом советской империи. Словно бы Бог создал Польшу русским в назидание — как намек на мнимость обладания, особенно имперского обладания, ибо принадлежность Польши России всегда была и остается под знаком вопроса. «За союзниками нужно было так же зорко смотреть, как и за врагами»,— писал Сергей Соловьев в 1872 году, а кажется, что это сказано недавно по поводу стран Варшавского договора. Наверно, и Россия есть какой-то тайный знак Польше с небес...

По сравнению с польским перманентным восстанием, которое вот уже почти два столетия сотрясает основы русской империи, венгерский кровавый бунт 1956 года и чехословацкая джентльменская революция 1968-го — детские игры.

Где-то на рубеже XVI—XVII веков у России и Польши были одинаковые шансы для создания великой империи. На узкой исторической тропинке

этим народам было не разойтись мирно — кто-то должен был взять верх, а кто-то уступить, стать империей или стать колонией.

Еще неизвестно, кому в исторической перспективе повезло больше. Не говоря уже о том, что империя — это ноша, под которой сгибаются даже великаны, угроза польской независимости со стороны России была тогда ничуть не больше, чем угроза самому существованию русской империи от покоренных либо обиженных ею народов — польского в первую очередь. Поэтому каждое новое брожение в этой стране всегда ставило вопрос не только о том, быть или не быть независимой Польше, но и о том, быть или не быть русской империи. Это понимают в обеих странах — на обоих уровнях — правительственном и народном.

Что это именно так, можно судить по первому шагу, который предпринял Кремль в ответ на гданьские забастовки летом 1980 года: Советский Союз отгородился от польских новостей, начав тотальное глушение зарубежных радиостанций, вещающих на русском языке — «Голоса Америки», «Немецкой волны», Би-би-си. Чтобы оценить эту меру, подыщем ей точную визуальную метафору — Советский Союз соорудил еще одну Берлинскую стену, на этот раз по всему многотысячемильному периметру своих границ, чтобы только не допустить в страну свободной информации о польских событиях. Польский кризис был причиной и одновременно поводом для глушения — уже после установления в Польше военного режима генерала Ярузельского глушение продолжалось.

Бросим, однако, последний взгляд на историю русско-польских войн (которая насчитывает несколько столетий) с рядом весьма чувствительных для русского имперского самолюбия поражений — от взятия Москвы в начале XVII века до взятия Киева и Минска и унизительного разгрома Красной армии под Варшавой в 1920 году (так называемое «чудо на Висле»). Национальная катастрофа в Катыньском лесу, под Смоленском, где по приказу Сталина были расстреляны отступившие от немцев свыше четырех тысяч польских офицеров, была вызвана традиционным военным страхом русских перед поляками, усугубленным личным опытом советского тирана, который вообще большим мужеством не отличался. И не этот ли двойной страх перед Польшей — традиционный русский и личный сталинский — послужил также причиной невмешательства, а по сути предательства русскими поляков, когда Красная армия безучастно наблюдала в бинокли с одного берега Вислы, как на другом ее берегу, на расстоянии всего нескольких сот метров, немцы казнили восставшую Варшаву и в конце концов стерли ее с лица земли.

Само Варшавское восстание было результатом тщательно продуманной советской провокации. За два дня до него советская радиостанция обратилась к населению Варшавы с призывом: «Поляки, час освобождения близок! Поляки, к оружию! Не упускайте момент!» Мало того что Сталин не отдал приказ форсировать Вислу, чтобы помочь находившейся шестьдесят три дня в круглосуточной обороне польской столице, он воспрепятствовал также помощи союзников, а в письмах Черчиллю и Рузвельту называл восставших патриотов «бандами уголовников, пустившихся в варшавскую авантюру с расчетом захватить власть».

Катынь стала символом и лозунгом польской русофобии. Когда Хрущев в своем крестовом походе против мертвого Сталина хотел публично признать русскую вину за Катыньскую трагедию, то даже Владислав Гомулка, лидер польской «Октябрьской революции» 1956 года, воспротивился этому: в случае такого признания он оказался бы не в силах сдержать напор антирусских эмоций в стране.

Владислав Гомулка был единственным польским коммунистическим лидером, уцелевшим после того, как накануне войны Сталин распустил компартию Польши под тем предлогом, что в ее руководство проникли «вражеские агенты». «Они, как яблоко,— красные снаружи и белые внутри»,— говорил Сталин о польских коммунистах. Польские коммунистические лидеры были вызваны в Москву и все расстреляны, а Гомулку спасло только то, что в это время он отбывал семилетний срок за коммунистическую деятельность в польской тюрьме. Однако Сталин о Гомулке не забыл, и в 1949 году извлек его из сомкнутой когорты послевоенных польских коммунистов-сталинистов, среди которых Гомулка действительно был белой вороной, и посадил его за «титоизм» и «националистический уклон». И снова Гомулке повезло, в отличие от других восточноевропейских коммунистов — венгра Ласло Райка, чеха Рудольфа Сланского, болгарина Трайчо Костова — он не был казнен и на волне десталинизации и оттепели вернулся к власти.

В 1956 году, как только стало известно о переменах в польском руководстве, дислоцированные в Польше и на польской границе советские войска двинулись к Варшаве, а рано утром 19 октября 1956 года на военном аэродроме вблизи польской столицы, без предупреждения, приземлился советский самолет, из которого вышли Хрущев, Микоян, Молотов, Каганович и маршал Конев. Они сели в машины, которые помчали их сквозь еще спящую Варшаву к Бельведеру, великолепному президентскому дворцу постройки начала прошлого века, где они лицом к лицу столкнулись с польскими руководителями. Дальнейшие события многократно описывались в зарубежной прессе.

«Предатели! — с ходу закричал Хрущев, ни с кем не здороваясь и избегая рукопожатий.— Мы проливали за освобождение Польши кровь, а вы, сговорившись с сионистами, хотите отдать ее американцам. Но вам это не удастся! Этого не будет! Мы не позволим!»

В это время Хрущев заметил среди поляков незнакомца, такого же лысого, как он сам:

— А ты кто такой?

— Я тот самый Гомулка, которого вы три года держали в тюрьме, а сейчас препятствуете возвращению к политической жизни.

Так состоялось первое знакомство двух главных реформаторов Восточного блока.

Меж тем советские войска приближались к польской столице, и когда советские аргументы против поляков были исчерпаны, Хрущев недвусмысленно заявил, что спор в таком случае будет решен Советской армией. Однако Гомулка учел и

этот вариант и сказал Хрущеву, что студентам и рабочим варшавских заводов уже роздано оружие. Роли поменялись — с позиции силы теперь выступал новый польский лидер. Его последний ультиматум Хрущеву был:

— Немедленно выводите ваши войска! В противном случае мы прекратим с вами переговоры и возглавим польский народ в борьбе с оккупантами.

Хрущеву ничего не оставалось, как дать приказ войскам приостановить наступление на Варшаву.

События в Польше, как известно, подхлестнули восстание венгров. Уже после его подавления некоторые полагали, что венгры спасли поляков, приняв на себя весь удар советской империи, которая неспособна была подавлять одновременно два очага сопротивления. Скорее все было иначе: Россия отыгралась на венграх, восстановив в Будапеште свое имперское самолюбие, уязвленное в Польше.

Придя к власти, Гомулка — помимо экономической и политической децентрализации, ослабления цензуры, роспуска колхозов, религиозной либерализации (в том числе освобождения из тюрьмы примаса Польши кардинала Стефана Вышинского) — провел радикальные изменения в армии, превратив ее в главную опору польской независимости. Прежде всего он отправил из Польши советского военного наместника маршала Рокоссовского. В армии была проведена капитальная чистка, устранены все советские генералы и офицеры, занимавшие командные посты. Их заменили поляки, среди них «содельники» Владислава Гомулки. Новому польскому лидеру позарез нужны были молодые кадры в армии, верные духу реформ и патриотически настроенные. В это время и было присвоено звание бригадного генерала 33-летнему Войцеху Ярузельскому, несмотря на его анкетные данные — его дед погиб, сражаясь с русскими в 1920 году, мать была еврейкой, отец был уничтожен в советских лагерях, в то время как сам Войцех, выпускник элитарного иезуитского лицея в Варшаве, был сослан русскими в Сибирь и работал сначала шахтером в Караганде, а потом лесорубом на Алтае. На покрытых ослепительным снегом вершинах Алтая он и сжег веки, испортив зрение,— и теперь вынужден носить темные очки. Правда, спустя несколько лет Войцеху удалось закончить офицерскую школу в Рязани, и вскоре он уже сражался в польской Второй армии генерала Зигмунта Берлинга против немцев, бок о бок с советскими солдатами: вряд ли это была просто дань военной традиции в семье Ярузельских — скорее сознательный и мучительный выбор, который не раз будет впоследствии стоять перед Войцехом Ярузельским. И хотя Ярузельский выбрал Россию, тем не менее порочащие по советским стандартам «пятна» в его биографии остались. Но в раннюю эпоху Гомулки они выглядели уже достоинствами и служили своего рода гарантией порядочности и патриотизма — отчасти благодаря им Ярузельский и стал самым молодым в польской армии генералом.

Отметим сразу же: резкие скачки в военной и политической карьере Ярузельского приходились на переломные моменты в истории его родины — на время освобождения Польши от немцев; на «весну в октябре» 1956 года, когда Владислав Гомулка воскресил надежды поляков; на конец 1970 года, когда новый руководитель Эдвард Герек освободил министра обороны Войцеха Ярузельского из-под домашнего ареста — он был арестован за отказ подчиниться партийному приказу и использовать войска для подавления беспорядков в портовых городах на Балтийском побережье: «Польские солдаты не будут стрелять в польских рабочих!»; и, наконец, на начало 80-х годов — на волне реформистских движений, так или иначе связанных с «Солидарностью», когда профессиональный военный вынужден был освоить новую специальность — стать политиком.

Если быть точным, то начало последней польской революции следует пометить не гданьскими забастовками, которые привели осенью 1980 года к образованию «Солидарности», а двумя годами раньше — 16 октября 1978 года, когда белый дым из трубы Ватикана известил urbi et orbi об избрании новым Римским преосвященником краковского кардинала Карола Войтылы, который с первых же своих проповедей на площади Святого Петра стал призывать к политической и религиозной свободе на своей родине. А к осени 1980 года Польша уже погрузилась в очередной, выражаясь словами поэтессы Анны Каминской, «бред невозможных возможностей», когда низы не хотят, а верхи не могут жить по-старому, если пользоваться ленинским определением революционной ситуации. Прежнее руководство страны во главе с Гереком пало, забастовки и демонстрации парализовали экономическую жизнь страны, добытые «Солидарностью» свободы быстро превращались в политическую анархию, с которой не мог уже совладать ни Лех Валенса, ни польская церковь — никто. Происходил опасный процесс перекачки власти из рук партийных бюрократов в руки уличной толпы без каких-либо промежуточных звеньев, ибо демократические институты в Польше отсутствовали.

Генерал Ярузельский знал, к чему приводит анархия. В интервью с Уолтером Кронкайтом он вспомнил о политическом хаосе, охватившем именно в это время Иран.

К этому добавлялся экономический фактор, который было уже невозможно игнорировать. Именно к этому времени относится анекдот о том, как папа Иоанн-Павел II спрашивает Бога, доживет ли он до того дня, когда польская экономика выйдет из кризиса, на что Бог ему сокрушенно отвечает: «Не только ты, но и я не доживу».

Парадокс заключается в том, что пятьсот дней долгожданной свободы — начиная от гданьской забастовки в августе 1980 года до военного переворота в декабре 1981-го не помогли Польше справиться ни с политическими, ни тем более с экономическими трудностями, но, напротив, скорее углубили их: увеличилась задолженность Западу (27 миллиардов долларов), сократился польский экспорт, резко упала добыча угля в Силезии, ухудшилось снабжение населения едой и предметами первой необходимости, катастрофически возросла преступность и с каждым днем увеличивалась уязвимость Польши перед лицом, казалось, уже неминуемой советской агрессии.

Угрозы вмешаться и положить конец польской «контрреволюции» сыпались из Москвы одна за другой, но запугать поляков словами уже не удавалось, а применить силу Кремль все еще не решался.

Это было время, когда борьба за власть за спиной физически и политически немощного Брежнева достигла своего апогея. Разногласия по поводу Польши были продолжением кремлевской борьбы, одной из ее форм. Старая брежневская гвардия предпочитала, как всегда, занять выжидательную позицию, надеясь, что все образуется как-нибудь само собой и польская революция в конце концов выдохнется. Их главный аргумент в защиту своего бездействия заключался в том, что в отличие от Венгрии и Чехословакии Польша со всех сторон, кроме моря, блокирована странами Варшавского пакта, бежать ей практически некуда, советским сателлитом ее делает само географическое положение.

В противовес кремлевским геронтократам, чей прагматизм в отношении Польши объяснялся постепенной утратой ответственности перед номинально возглавляемой ими империей, глава КГБ Андропов и его единомышленники маршалы Николай Огарков (начальник Генштаба), Виктор Куликов (главнокомандующий войсками Варшавского договора) и генерал армии Алексей Епишев (политический комиссар) следили за развитием польских событий с нарастающей тревогой. Им не надо было экскурсов в русско-польскую историю: о делах в Польше они судили по Венгрии и Чехословакии. С их точки зрения, Польшу надо было завоевывать заново, и сделать это было необходимо, чего бы это ни стоило — даже если Польша обойдется империи много дороже, чем Венгрия и Чехословакия. Их расчет был прост и основывался скорее на математике, чем на логике: оккупация Венгрии и Чехословакии стоила Советскому Союзу каждая по году западной обструкции и по двенадцати лет внутренней стабильности в советской империи.

Причем, следовало торопиться. Трудно было представить более удобный в международном отношении момент для военного вторжения в Польшу, чем конец 1980 года, когда после президентских выборов в США в Белом доме наступил переходный период: старые правители сдавали свои дела, а новые их еще не приняли. К тому же в начале декабря Брежнев должен был отправиться с официальным визитом в Индию, прихватив с собой свою церемониальную свиту,— сторонники выжидательного подхода к польскому вопросу временно покидали Кремль.

И вот в срочном порядке в армию были призваны резервисты — и не на три недели, как их обычно призывали для обычных маневров, а на шесть. По всем дорогам, ведущим к польской границе, непрерывным потоком двигались автоколонны советских войск.

Войска были приведены в состояние наивысшей боевой готовности. В советской прессе началась беспрецедентная антипольская кампания — взятый ею тон не оставлял никаких сомнений, что она должна была аккомпанировать вторжению Советской Армии в соседнюю страну.

В ночь на 4 декабря по радио было передано экстренное обращение руководства Польши к народу, которое начиналось словами: «Граждане! Судьба нации и страны повисла на волоске».

В ту же ночь радио Варшавы объявило о чрезвычайной сессии комитета обороны Польши, созванной военным министром генералом Войцехом Ярузельским, чтобы «обсудить задачи, которые встали перед армией в сложившихся обстоятельствах»,— никогда прежде этот могущественный, но секретный орган власти не объявлял о своих заседаниях и не делал никаких заявлений. Это было первое появление генерала Ярузельского на политической сцене. Однако еще более интригующим были действия, предпринятые им в эту ночь за кулисами и ставшие известными только спустя несколько лет.

Катастрофа казалась неминуемой, советским войскам был отдан приказ о наступлении, назначен точный час для него — был момент, когда казалось, что советские войска уже двинулись на Польшу, и некоторые западные радио- и телестанции, забегая вперед, сообщали о начавшемся переходе первых воинских подразделений через польскую границу. Со времени гитлеровского нападения на Польшу 1 сентября 1939 года не было более опасного момента в польской истории.

Что спасло на этот раз Польшу от кровопролития, Россию от позора, а человечество от третьей мировой войны (что не исключено, ибо вторая началась с Польши)? Кто остановил коня на полном скаку, когда он уже занес копыта над бездной? Почему утренние сообщения ТАСС о контрреволюции в Польше, которые должны были идеологически обосновать ее оккупацию, в срочном порядке изымались из дневных и вечерних новостей и так никогда и не появились в советских газетах? Что заставило Кремль в последний момент пойти на попятную?

Политики и журналисты гадали о причинах, помешавших русским двинуть свои войска на Польшу: западное общественное мнение? Боязнь ответных экономических, политических и дипломатических мер со стороны Америки и ее союзников? Страх перед польским Папой, который будто бы в телеграмме Брежневу угрожал в случае советской агрессии против Польши вернуться на родину и возглавить сопротивление оккупантам?

Несомненно, эти причины сыграли свою подсобную роль, но — только в добавление к главной. Сами по себе они бы не смогли сдержать Советскую Армию. Ее могло остановить только решительное предупреждение, которое сделал генерал Ярузельский ночью 4 декабря 1980 года: в случае советского вторжения он отдаст приказ польским войскам сражаться. Спустя два года об этом ультиматуме генерала сообщил одному из авторов один из польских дипломатов, а затем неофициально подтвердил один из близких нынешнему режиму польских журналистов. Но и без этой конфиденциальной информации можно было бы прийти к тому же выводу путем исключения, ибо ни западное общественное мнение, ни американские санкции, ни угрозы папы Иоанна-Павла II Кремлю не страшны. Либо страшны, но — менее, чем угроза распада империи. В декабре 1980 года Советскую Армию от решительного наступления остановило

то же самое, что за четырнадцать лет до этого, в октябре 1956 года, когда Владислав Гомулка в ответ на угрозы Хрущева сказал, что Польша будет сражаться с Советским Союзом. И на этот раз речь снова шла ни больше, ни меньше как о советско-польской войне.

Для того чтобы взять Чехословакию в 1968 году, Советскому Союзу пришлось послать туда 600 тысяч солдат,— таков рассчитанный русскими запас прочности, хотя чехословацкая армия не произвела ни одного выстрела в ответ на советское вторжение. Польша, самая большая по территории и населению восточноевропейская страна, имеет самую многочисленную армию из союзников Кремля по Варшавскому договору. Причем, в отличие от чехословацкой, польская армия — традиционно патриотическая и воинственная. Если даже польская кавалерия — «лучшая в Европе», как наивно гордились перед второй мировой войной поляки,— целых семнадцать дней сопротивлялась танкам вермахта, то тем более следовало ожидать сопротивления сейчас, когда на вооружении польской армии были те же самые советские «катюши», танки и самолеты, что и у «братской» армии потенциального агрессора.

Что же касается количества советских войск, которые могли быть брошены на усмирение поляков, то здесь возможности русских были также ограничены, учитывая хотя бы тот факт, что они уже вели в этот момент войну в Афганистане и что четверть Советской Армии — миллион человек — застыла в боевой готовности на китайской границе. Самое большее, что русские могли рискнуть бросить на Польшу,— это те же самые 600 тысяч, которые были посланы на удушение «пражской весны». Но тогда это была бы война количественно равных сил, потому что Польша, которой никто, кроме России, не угрожал, могла послать в бой всю свою регулярную армию, милицию и войска госбезопасности, а к ним, несомненно, присоединились бы добровольцы и партизаны.

В апреле 1981 года на XVI съезде Коммунистической партии Чехословакии произошел случай беспрецедентный, всех поразивший и никем толком не объясненный. В 79-страничном докладе чехословацкий руководитель Густав Гусак прямо объявил, что «антисоциалистические силы в Польше, поддерживаемые и подстрекаемые врагами социализма из-за границы, пытаются осуществить контрреволюционный переворот в этой братской стране». Напомнив слушателям о так называемой «доктрине ограниченного суверенитета» Брежнева, которая послужила оправданием для советского вторжения в Чехословакию в 1968 году, Гусак зловеще предупредил, что «защита социалистической системы есть общая забота государств социалистического сообщества».

Это была как бы преамбула к военной акции в Польше — именно так все и поняли выступление чехословацкого лидера.

Однако на следующий день на съезде выступил гость из Москвы — сам автор «доктрины ограниченного суверенитета» Леонид Ильич Брежнев, которого в Прагу доставил самолет — скорая помощь,— так был слаб и болен советский вождь.

В отличие от обычных речей-марафонов, приветственная речь Брежнева была отпечатана крупным шрифтом на одиннадцати страницах и заняла всего двадцать две минуты. Всех, однако, поразила не ее краткость, а ее примирительный, сдержанный по отношению к Польше тон — особенно по контрасту с лобовой атакой на Польшу основного докладчика.

Почему Гусак оказался большим роялистом, чем сам король? К этому времени уже никто точно не знал, кто сейчас настоящий король в Москве, и Гусак полагал, что борьба там уже склоняется в пользу шефа КГБ — и не ошибся, хотя в своем верноподданническом чутье несколько опередил время. Потому что как раз Брежнев, несмотря на обрушившиеся на него хвори, был послан в Прагу для того, чтобы отстоять более умеренную, выжидательную позицию кремлевских старцев. «Польша» была псевдонимом борьбы за власть в Кремле.

Следующий ее раунд произошел спустя месяц на площади Святого Петра в Риме: 13 мая 1981 года турецкий террорист из фашистской организации «Серые волки» Мехмет Али Агджа сделал несколько выстрелов по духовному лидеру поляков Иоанну-Павлу II.

Что важно отметить, так это резкое отличие Андропова от Сталина в отношении к римскому понтифику. Если Сталин сомневался в его власти и даже не без ехидства повторял известный вопрос Наполеона: «Сколько у Папы дивизий?»,— то Андропов, напротив, сознавал, что в определенных ситуациях один человек может заменить собой целую армию. Так случилось однажды с ним самим, когда в течение нескольких опасных для его жизни дней он заменял в Будапеште Советскую Армию, одновременно подготовляя военный штурм столицы Венгрии. В отличие от Папы Римского, он действовал тогда секретно, но как глава тайной полиции он и за публичными выступлениями Римского Первосвященника угадывал скрытый антисоветский заговор, независимо от того, был ли он на самом деле или не был. Его профессией было раскрывать заговоры либо создавать их самому — там, где их не было в действительности, но по его расчетам и подозрениям они непременно должны были быть. Будучи по своей сути заговорщиком, Андропов и во всех других видел подобных себе заговорщиков, да и саму политическую жизнь иначе как систему заговоров и контрзаговоров не представлял[1].

... Менее чем через три недели после римских выстрелов, 25 мая 1981 года, Брежнева привели в здание на площади Дзержинского. Ни один из его предшественников — даже Сталин — ни разу не решился переступить порог этого самого зловещего в Москве, а возможно, и во всем мире, здания. Будь на то его собственная воля, этого никогда не сделал бы и Брежнев — как не делал он этого все семнадцать предыдущих лет своего правления. Увы, сейчас он уже не был хозяином не только страны, но и собственного расписания — он шел и ехал туда, куда его вели, и полностью зависел от своих гидов: в Прагу в апреле он прилетел по

[1] Существует версия о причастности КГБ к покушению на Иоанна-Павла II. Не располагая доказательствами этой гипотезы, мы опускаем ту часть текста книги, где она излагается.— *Ред.*

заданию своих соратников, а в КГБ его привел его враг и соперник и продемонстрировал и без того запуганному Брежневу «достопримечательности» своего таинственного замка. Советские газеты на следующий день коротко сообщили об этом чрезвычайном визите главы государства, подчеркнув тем самым новое значение Комитета госбезопасности и его шефа в правящей иерархии.

...Генерал Ярузельский понял, что в Москве есть люди, которые не остановятся ни перед чем, чтобы усмирить Польшу — если не с помощью регулярной армии, то с помощью регулярной подрывной деятельности, и что этих людей во что бы то ни стало надо опередить. И вот в самый разгар советских угроз, когда уже было невозможно отличить шантаж от реальности, в ночь на воскресенье 13 декабря 1981 года, генерал Ярузельский, закрыв предварительно польские границы с СССР и его сателлитами, совершил военный переворот, отменив все гражданские свободы, запретив деятельность как «Солидарности», так и Коммунистической партии и сосредоточив всю полноту власти в своих руках.

«Очень жаль, что человеческая натура вынуждена прибегать... к насилию, но, с другой стороны, нельзя отрицать, что это является наивысшей данью истине и справедливости» — эти слова Хосе Ортега-и-Гасета полностью приложимы к польскому генералу. Заплатив наивысшую дань истине и справедливости, он спас свою страну от иноземного вторжения: сделав то, что не могли сделать для своих стран ни восточноевропейские раскольники венгр Имре Надь и словак Александр Дубчек, ни их преемники конформисты Янош Кадар и Густав Гусак, генерал Ярузельский выстоял в схватке с Кремлем и одержал победу.

Армия во главе с генералом Ярузельским взяла власть в свои руки только после того, как убедилась, что «Солидарность» не способна выполнить предложенную ею же программу реформ, не поставив под угрозу само существование Польши. «Солидарность» смогла поколебать почву под старой властью, но оказалась неспособна ей наследовать. Уничтожив авторитет партии, «Солидарность» тем самым расчистила армии дорогу к власти. Военным переворотом 13 декабря 1981 года армия объявила себя ответственной за судьбу республики — польская революция из рук рабочих перешла в руки военных. Сыграв главную роль в предыдущем акте польской драмы, Лех Валенса со своими товарищами отошел на задний план.

Таково интернациональное свойство революций — развиваться зигзагообразно, отступая вспять и уничтожая на пути собственную первоначальную модель. Такова вечная антитеза революции, ее гигантский маятник: от анархии к диктатуре.

Спустя 19 месяцев после ее установления она была отменена, хотя военные так и не отдали власти прежним руководителям Польши — коммунистам. Правда, у Ярузельского есть партийный билет, но это не более чем фасад, обращенный в сторону подозрительной Мекки — Москвы (напомним, что довоенный диктатор Польши маршал Пилсудский также числился социалистом). Хотя Ярузельский пожертвовал рядом добытых «Солидарностью» свобод, чтобы спасти независимость Польши, она оставалась самой свободной страной Восточной Европы: с антиправительственными демонстрациями, с официальным правом рабочих на забастовки, с частными сельскохозяйственными фермами, с независимой и часто оппозиционной режиму церковью, с почти беспрепятственными поездками простых граждан за границу. Заслуги Ярузельского признают даже побежденные им оппоненты — один из бывших руководителей «Солидарности» Януш Снушевич удачно окрестил нынешний режим «тоталитаризм с человеческим лицом». Мы помним, к чему привел «социализм с человеческим лицом» Александра Дубчека и его соавторов «пражской весны». Так, может быть, «тоталитаризм с человеческим лицом» был тогда более надежен и исторически оправдан в противостоянии Советскому Союзу?

Еще важнее для Ярузельского было признание его режима Папой Иоанном-Павлом II.

Вместо того чтобы, как рассчитывали экстремисты разных мастей, расшатать режим Ярузельского, второй визит польского Папы в родные пенаты летом 1983 года укрепил патриотическую основу военной диктатуры и ее способность противостоять давлению Кремля. В результате двух секретных встреч между этими польскими патриотами Ярузельскому удалось заручиться полной поддержкой Папы.

Во время своего будто бы религиозного паломничества на родину Папа проявил себя скорее мудрым политиком, сделав трудный в его положении выбор между патриотическим краснобайством и патриотическим прагматизмом. Глубоко моральная по своей сути поддержка им генерала Ярузельского, спасителя их общего отечества, вызвала в адрес Иоанна-Павла II упреки именно в аморализме — мы живем в мире перевернутых, зеркальных понятий, и даже Льюис Кэрролл со своей Алисой среди них растерялся бы и запутался.

В этом зазеркальном мире один из самых влиятельных журналистов Америки Уильям Сэфайер называет Ярузельского «русской марионеткой», а ее министр обороны Каспар Вайнбергер — «русским генералом в польской униформе», а саму Польшу в Белом доме именуют, оказывается, «Освенцимом». Так политическое невежество, само того не сознавая, всеми силами заталкивает Польшу обратно в московский лагерь.

Есть у Гофмана сказка о злом уродце Крошке Цахесе, которого благодаря вмешательству феи все воспринимают за благородного красавца. С нынешним польским руководителем судьба, похоже, сыграла противоположную шутку: что бы он ни сделал, все принимают за зло, а его самого за злодея.

За эмоциональной реакцией на военный переворот в Польше мало кто обратил внимание на то, что его инициатору пришлось бороться сразу же на два фронта — с польской анархией и с русской мощью. С польской анархией — для того, чтобы нейтрализовать русскую мощь. Иначе говоря, создать сильную Польшу, способную самостоятельно противостоять России, ибо никто другой ее в этом географически неизбежном противостоянии заменить не может: ни американские журналисты, ни Пентагон, ни даже Ватикан во главе с польским Папой. Таков печальный парадокс Польши, следствие ее несчастливого географиче-

ского рождения: при ее западной ориентации, Польша предпочла бы перейти под политическое, экономическое и военное покровительство Америки и Западной Европы, чем оставаться в экономически ненадежной, идеологически чуждой, а политически и исторически оскорбительной зависимости от русской империи. Однако весь вопрос в том, готов ли Запад при случае ей это покровительство оказать? (Совершенно нейтральное и независимое, наподобие Австрии либо на худой конец Финляндии, существование Польши все-таки вряд ли возможно, как невозможно остаться «неприсоединившимся» железному бруску, помещенному в магнитное поле между двумя противоположными полюсами.) Ярузельский трезво взвесил возможности обеих заинтересованных сторон — силу советского желания удержать Польшу в сфере притяжения империи и силу западного желания отторгнуть от нее Польшу. Обе эти силы были уже несколько раз проявлены — наиболее ярко во время Венгерской революции 1956 года и «пражской весны» 1968-го. В обоих случаях Советский Союз обнаружил большую волю к удержанию награбленного, чем Запад к его изъятию у грабителя и восстановлению исторической справедливости. Иначе говоря, как и прежде, Польше ничего не оставалось, как полагаться только на саму себя.

Образ Польши окрашен в трагические и мученические тона, и этим своим жертвенным ореолом народ даже гордится, называет себя «нацией Христа». Однако в самой этой польской гордости есть элемент ущерба, ущемленности и беспомощности — она не от хорошей жизни, за фасадом этой национальной гордости скрываются исторические национальные комплексы. Если бы не Войцех Ярузельский, Польша вписала бы в свою историю еще одну героическую страницу — не исключено, что самую героическую. Историческая заслуга польского генерала заключается в том, что он лишил свою страну самой возможности сыграть эту традиционную для нее героико-жертвенную роль. Слишком много польской крови пролилось в прошлом, чтобы дать ей пролиться еще раз!

Это издалека, через океан, сподручно и безопасно было гадать — войдет или не войдет Советская Армия в Польшу, как гадали простолюдины на казнях в России: налево или направо падет голова. Иначе в самой Польше — особенно ее военным во главе с Ярузельским, на которых лежала тяжкая ответственность за суверенитет страны. Подобно Израилю, Польше приходится отстаивать само право на существование — вопрос, который перед большинством других стран не стоит. Поэтому, сделав свой трагический выбор между независимостью Польши и ее свободой (часть которой он позднее возвратил своим гражданам) и превратив страну в военный лагерь на случай агрессии, Ярузельский лишил какого бы то ни было выбора Кремль, прекратив на время тамошние Гамлетовы сомнения и внутренние дискуссии. Приветствуя Папу Римского в Бельведерском дворце, Ярузельский напомнил слова национального героя Польши Тадеуша Костюшко: иногда мы должны жертвовать многим, чтобы сохранить все.

Постскриптум 1990 года. Книга «В Кремле» вышла задолго до той революционной бури, которая пронеслась над Восточной Европой и снесла здешние коммунистические режимы. Однако не забудем, что с Польши все и началось, причем началось в то время, когда ни одна другая страна Варшавского договора ни о чем подобном и помыслить не могла в те глухие и опасные годы. Польские события развивались в контексте советской истории, в которую Восточная Европа была насильственно втянута. Сейчас русский фактор исчез, а тогда угроза советского вмешательства была вполне реальной, и Дамоклов меч Кремля висел над польской революцией. В этих чрезвычайных обстоятельствах, чтобы спасти независимость родины и завоевания революции, генерал Ярузельский и взял в свои руки всю полноту власти, а заодно и всю ответственность за судьбу Польши. Мы выступали в его поддержку в американской прессе и до и после военного переворота. О характере этих статей можно судить по их названиям: «Польша: время для спасителя отечества», «Генерал: диктатор или герой?», «В защиту генерала Ярузельского», «Русско-польская война: неизвестный исход», «Генерал — национальный герой Польши»...

С тех пор мы не изменили своей точке зрения.

Чехословацкая армия должна была оказать Польше «братскую помощь»

Прага (ПАП). Интернациональная помощь, с которой Чехословацкая Народная Армия должна была вступить в Польшу в 1980 году, проходила бы в соответствии с тем самым сценарием, как и агрессия в Чехословакию пяти государств Варшавского Договора в августе 1968 года,— засвидетельствовал в интервью для газеты «Земедельске новины» генерал-майор Станислав Прохазка из командования сухопутных войск чехословацких вооруженных сил.

По заявлению генерала, армия ЧССР готовилась к вступлению на территорию Польши по приказу и по согласованию с Москвой, повторяя вариант двенадцатилетней давности. До интервенции не дошло, так как генерал Ярузельский сумел предвидеть ее возможные последствия, понял, что международная атака на Польшу не обойдется без кровопролития, и сам решился на действия внутренними силами,— утверждает Прохазка.

«Жиче Варшавы»
17 августа 1990 года

Нина Игнатьева

«Из-под каких развалин говорю!»

Где-то на исходе шестьдесят девятого года, когда хрущевская оттепель уже стала событием, принадлежащим истории, а на смену ей надвигался ледниковый период семидесятых, довелось мне провести несколько дней в старинном немецком городе Дрездене. Знакомиться с ним помогал пожилой человек, гид тамошнего «Интуриста». Он исправно следовал намеченной программе, намотались мы поэтому за день изрядно, а к вечеру я неожиданно получила приглашение — на чашечку кофе к нему и его супруге. Едва я переступила порог небольшой уютной квартиры, как тут же, в прихожей, на меня обрушился тревожный вопрос: «Неужели это правда, что у вас собираются реабилитировать Сталина?!» И еще, не дождавшись моего ответа, муж и жена, перебивая друг друга, спешили доказать, к каким ужасным последствиям это может привести, сколь пагубно может отозваться во всей Европе. Старый немецкий коммунист и его супруга, уроженка Украины, прошли через ад сталинских застенков, судьба свела их в лагерной зоне, они вместе прожили несколько лет в этом царстве произвола, жестокости, постоянной угрозы смерти... Каково было признаться, что их опасения имеют под собой почву, что, увы, появились попытки возродить сталинский миф, вернуть былому идолу прежнее величие. Но врать этим людям я не могла. Слишком жуткой была познанная ими реальность, чтобы на их правду ответить неправдой. Хотя и невыносимо тяжело было видеть то ли боль, то ли затаенный страх в глазах — как немой укор.

Встреча эта спонтанно возникла в памяти после просмотра польского фильма «Допрос». Более двадцати лет прошло, и вдруг отозвалась — не далеким глухим эхом, а пронзительным звуком трагедии. Эмоциональный накал «Допроса» выводил за пределы заложенной в сюжете частной истории, локальные события как бы непроизвольно обретали силу обобщения, и образ тоталитарной системы с ее отлаженным механизмом унижения, подавления, уничтожения личности вставал за рассказом о глубоко драматичном повороте человеческой судьбы.

Страшные годы кровавых сталинских репрессий, годы безмерных народных страданий получили у нас официозно спокойное определение «периода культа личности». В Польше время беззаконных расправ над людьми будет названо «периодом ошибок и искажений». От такого «смягчения» исторической правды суть ее не изменилась, она пробивалась и продолжает пробиваться на свет все новыми фактами и живыми свидетельствами, документами и воспоминаниями, художественными исследованиями. И хотя не раз раздавались, да и по сию пору не смолкают у нас голоса, грозно требующие «не ворошить прошлое», «не чернить историю», честная память не дает сгладить нанесенные рубцы, сдать в архив десятилетия тюрзака и ГУЛАГа, закрыть глаза, чтобы не видеть черную глубину котлована, на дне которого оказалось несколько поколений, брошенных туда на заклание безграничной властью диктатуры. Еще не приспело время поставить точку в рассказе о тех испытаниях, какие уготовила народам система насилия, движимая разрушительной энергией, перемалывающая своими жерновами веру, чистоту, человеческое достоинство.

«Допрос» («Przesłuchanie»).
Автор сценария Рышард Бугайский в сотрудничестве с Янушем Дымеком. Режиссер Рышард Бугайский. Оператор Яцек Петрицкий. Художник Януш Сосновский. В ролях: Кристина Янда, Януш Гайос, Адам Ференци, Анна Романтовска, Ольгерд Лукашевич, Агнешка Холланд и другие. Производство творческого объединения «Х». 1982.

Рышард Бугайский снимал свой «Допрос» во время известных событий в Польше 1980—81 годов. Действие картины отстоит от них почти на тридцатилетие. Но внутренние сцепления угадываются. Думаю, один из побудительных мотивов к созданию картины — тревога за будущее страны, польского народа. Верность его исконному свободолюбию, вольному духу, готовому противостоять грубому силовому давлению.

А оно являет здесь, на экране, самые бесчеловечные формы. Начиная с подлога и обмана, агрессивных угроз, грязных провокаций и кончая физическими издевательствами и истязаниями. Вот уж никак не подготовлена к этому Тоня Девиш, которую изрядно подпоили мнимые поклонники и, как было приказано, доставили в следственный изолятор, битком набитый женщинами, старыми и молодыми, полуодетыми, со спутанными волосами, в чьих глазах или прострация, или животный страх. Какой-то фантасмагорией, нелепым розыгрышем представляется происходящее с ней Тоне. И не потому только, что хмель еще не выветрился из головы. Ну что проку в настойчивых вопросах следователя о мальчиках, с которыми целовалась в школе, о мужчинах, с которыми спала... Лишь по ходу допроса постепенно осознает: господи, да ведь на нее заведено досье, где зафиксирован каждый шаг, до самого интимного... И стряпается дело, в варево которого сгодится все, до самых идиотских претензий — мол, ела пончики с тем, кто считался лицом неблагонадежным.

Поначалу Кристина Янда вроде бы ничем не выделяет свою героиню. Не бог весть какая эстрадная певичка, мотающаяся с небольшим ансамблем по рабочим предприятиям, клубам, воинским частям, репертуар — чуть провинциальный, манера исполнения — рассчитанная на «массовый спрос». Свойственная профессии контактность, раскованность, налет богемности... Такой появляется Тоня на первом допросе перед следователем с неподвижными холодными глазами, затянутым в строгий штатский костюм с аккуратным платочком в верхнем кармашке. Еще мало что понимающая, уверенная, что произошла ошибка, и потому в сущности не сопротивляющаяся странному дознанию, словно и не принимающая его всерьез. Но пелена простодушия спадает, когда следующий допрос переходит в иную плоскость, когда рассказанная вчера в камере для разрядки выдуманная веселая история — и та становится еще одним аргументом политических обвинений.

Против этой власти абсурда, посягающей на самое дорогое — человеческую свободу, протестует, восстает все существо Тони. Актриса не ставит ее в героическую позу, как не стремится к некой героизации образа и сам режиссер. Ведь силу сопротивления он обнаруживает в человеке отнюдь не исключительном. Но — вольном по природе своей. Естественность дыхания присуща Тоне изначально, это превыше рассудка и уж тем более пресловутого здравого смысла. Даже в тюремной преисподней рабское послушание не ее удел. Не станет она подписывать ложные бумаги, пусть под угрозой, что это ее последний шанс. Да не просто угрозой — смертоносный конвейер разного рода приемов психологического и физического воздействия (Солженицын в «Архипелаге...» насчитал их свыше тридцати) выдерживают немногие.

Откройте рижскую «Даугаву», где впервые был напечатан «Крутой маршрут» Евгении Гинзбург. Более четверти века ждала публикации эта книга, автор которой мучительные восемнадцать лет провела в тюрьмах и лагерях. Лишь в 1988 году ее автобиографическая хроника получила права гражданства. Фильм Бугайского вышел на экраны Польши в 1989-м после семилетнего ареста. С каким упорным единодушием по обе стороны границы двух социалистических государств старались укрыть, не обнародовать страшную правду, увы, общую. Буквально один к одному сходятся описания тюремных буден в книге и в кадрах фильма, читать и смотреть это без содрогания невозможно. И кажется, не постигнуть обычным человеческим сознанием, как в этих условиях можно было не только выжить, но и не сломаться, сохранить себя.

Не помню, кто из известных писателей признавался: не могу смотреть фильмы про войну, даже самый слабенький действует безотказно, комок подступает к горлу. Кровоточащий материал сталинских репрессий вызывает, у меня по крайней мере, реакцию такую же, если, конечно, не просматривается чисто спекулятивный интерес к теме, холодная ставка на беспроигрышную игру. Но «Допрос» Бугайского смотришь не просто с волнением. Повышенная «светочувствительность», что резко отражает боль эпохи, социальная обостренность, проникновенность взгляда — эти качества соединившиеся в одном лице сценариста и режиссера и удивительной актрисы Кристины Янды[1], никогда не играющей, а словно вбирающей в себя все беды, радости, проблемы своих

[1] За эту актерскую работу на последнем кинофестивале в Канне Кристина Янда получила приз за лучшее исполнение женской роли.

героинь и уж потом передающей их зрителю обогащенными изнутри, обеспечивают особый душевный контакт с фильмом. Принципом его строения стал едва ли не хроникальный репортаж, художественным методом — предельная концентрация чувств, зрительных характеристик. Отсюда и эффект сопричастности, рождающий сильные эмоции, настойчиво побуждающий к ясной самооценке.

Необходимость ее Рышард Бугайский, конечно же, особенно хорошо понимал тог-

«Допрос». Тоня Девиш — Кристина Янда

да, в начале восьмидесятых, в критический момент истории своей страны. В ней — и сегодня это, может быть, видно с необыкновенной отчетливостью — очень нуждаемся и мы, если не хотим повернуться вспять, к тоталитарному господству, куда устремлены реальные помыслы приверженцев «крепкой руки» и «твердого порядка», вне зависимости от того, кто они — указывающие или исполняющие.

Одного из таких исполнителей мы уже видели в фильме — того самого следователя, что, отправляясь на допрос, не забывает тщательно сложить и вставить в карман аккуратный платочек: надо произвести соответствующее впечатление. Но когда «цивилизованные» подходы не действуют и пора перейти к черной работе, тут уж не до респектабельного маскарада: брезентовый фартук мясника, резиновый шланг в руках — куда более характерный портрет мастера заплечных дел.

Впрочем, если вам покажется, что фигура эта очерчена с излишней прямотой, то рядом с ней в фильме образ далеко не однозначный — молодой поручик, к которому затем целиком перейдет дело Тони Девиш. На арену действия он выходит как добросовестный помощник старшего коллеги, уходит с нее с трагическим осознанием преступности мира, к которому приписан, и своей преступной роли в нем, пережив перед этим чувство к Тоне, их недолгую любовь.

Показанная лаконично, с большим художественным тактом, история этой любви заставляет вспомнить шекспировское: «Она меня за муки полюбила, а я ее за состраданье к ним», следует только переставить местоимения. И если проще понять «любовь за муки» — так мужественно пройден Тоней Девиш ее адский путь, такую несгибаемость духа она проявила,— то за «состраданье к ним»... Ответное чувство к кому? к вчерашнему мучителю? к соучастнику неправых дел? Логического объяснения тут быть не может, фильм его и не дает. Он кладет на одну чашу весов весь груз Тониных страданий, включая вольное или невольное отступничество мужа, попытку самоубийства, на другую — те крохи мужского внимания и человеческого участия, которые вдруг выпали на долю истерзанной души. И случилось, казалось бы, невозможное: чаши уравновесились.

Появившийся на свет в тюремной больнице младенец заявил о себе требовательным криком.

Голосу новой жизни сопутствовало трагическое покаяние старой: выстрелом в висок покончил с собой поручик.

К финалу уже не в мрачном застенке, а за пределами тюрьмы, увидим мы героиню фильма. Сзади громко захлопнутся железные ворота, а она, подставив лицо неяркому солнцу, будет улыбаться прохожим.

В этой робкой, растерянной улыбке и невозможность вот так, разом ощутить себя в ином измерении и пространстве, вырваться из плена пережитого, и все-таки — отблеск надежды.

Из-под каких развалин говорю!
Из-под какого я кричу обвала!

Не отзываются ли в этих ахматовских строчках финальная мысль и пафос фильма?

Майя Коморовская:

«Просто встать... »

Беседу ведет и комментирует Мирон Черненко

Десять лет назад она была одной из самых известных у нас зарубежных актрис. Фильмы с ее участием (правда, не все) шли на наших экранах, журналы публиковали интервью, по телевидению прошла передача. И вдруг, что называется, на полном скаку — ни слуху, ни духу, словно и не было. И только недавно, на прошлогоднем Московском фестивале, Майя Коморовская снова побывала в Москве как гостья: в программе было два фильма с ее участием («Все, что мое» К. Занусси и «Лава» Т. Конвицкого).

— Что с тобой происходило в эти годы, Майя? Мы слышали о тебе очень мало, а то, что слышали, мало походило на правду и слишком походило на ложь: что ты состоишь в какой-то организации, которая преследует жен милиционеров, что ты сионистка, что ты в «Солидарности» (это, разумеется, тоже было отягчающим вину обстоятельством)... И поэтому — расскажи о том, как ты жила, что делала не столько в кино и театре, хотя и без этого не обойтись, но в жизни, в политике, которая так неожиданно стала твоей профессией...

— Мой отец всегда говорил, что есть такие моменты в жизни, когда нужно просто встать и сказать «нет». Мне казалось, я всегда понимала это, но по-настоящему поняла, когда ввели военное положение. Меня часто спрашивают, занимаюсь ли я политикой. Я говорила, не знаю. Я всегда боялась этого слова, боялась женщин, которые занимаются политикой, и себя никогда к ним не причисляла, ибо я многое чувствую инстинктивно, а не рационально. Но в какое-то мгновение я поняла, что надо *встать*...

— Может быть, лучше сказать — восстать?

— Надо было начать действовать. Сесть в машину и отправиться в тюрьмы, которые были разбросаны по всей Польше. Я не одна это поняла: в это время возник комитет помощи интернированным, заключенным и их семьям, который сгруппировался вокруг костела святого Марциана, что на улице Пивней в Варшаве. Там мы работали несколько лет, и на это время и кино, и театр стали для меня невозможны, ибо творчество нельзя было сочетать с постоянными путешествиями — ведь я все время была в разъездах...

Впрочем, в Варшаве я тоже была постоянно занята, и не я одна, в это время каждый, кто мог и кто находил в себе силы, включался в эту работу: мы сортировали посылки, которые шли в Польшу непрерывным потоком — из Франции, Германии, Америки — из всех стран, и не только из-за границы, но из самой Польши: люди приносили все что могли. Это было нечто необыкновенное, и я считаю, что военное положение стало для Польши великим очищением.

Во всяком случае, для меня это стало одним из самых больших очищений в жизни — я училась тому, что граница между злом и добром не так проста, как это может показаться.

Именно потому, что я была человеком известным, человеком с именем, мне было легче, чем другим, заниматься этим делом. Легче доехать, легче пройти. С этим связаны ситуации очень волнующие: солдаты, которые встречались на пути, останавливали меня, и я не знала, сумею ли я довезти до назначения то, что собрано,— у меня еще не было пропуска,— а они, не досматривая, просили у меня автограф. И, за исключением одного, кажется, случая, когда меня отказались пропустить и я была вынуждена ждать до следующего дня, сложностей не было. А так — мне всегда удавалось войти, попасть, найти контакт с властями...

Я считаю, если человек хочет верить в Бога — ибо я давно уже не делю людей на верующих и неверующих, но на тех, кто хочет верить и кто не хочет, кто не ощущает потребности в этом — то Господь поможет ему, даст ему опыт, как он дал этот опыт мне в юности, когда я работала в больнице и все мои интересы были связаны с медициной, с психологией, с незрячими детьми. И вся моя актерская жизнь была тоже связана с этим: с детскими кроватками, с куклами, которые я для них делала, с кукольным театром, который из всего этого возник... У меня не было и мысли об актерстве, и когда я была вынуждена оставить театр и кино, я просто возвращалась к своим первоначальным интересам, к интересам *человеческим*, если ты простишь мне эту патетику. Это была си-

туация, в которой я даже не хотела думать о том, политика это или нет. Просто мои знакомые, люди, которых я уважала и ценила, были интернированы, и у меня не было времени размышлять, надо было *встать и идти*...

— Майя, у нас почти не известно такое обстоятельство культурной жизни Польши, как актерский бойкот телевидения, театра, радио во время военного положения. Какова была твоя роль в этом движении?

— Меня об этом часто спрашивают: был ли бойкот действием чисто импульсивным или это была организованная акция? Не знаю, как ответить: пока я занималась помощью интернированным, у меня не было потребности участвовать в бойкоте, поскольку у меня просто не было времени на то, чтобы выступать... А потом бойкот прекратился мало-помалу, когда интернированных выпустили и ситуация изменилась. Я к тому времени уже выключилась из активной деятельности. Я считала, что это уже была бы работа на героическую биографию, и решила, что моя роль на этом закончилась. И как только появилось немного свободного времени, я вернулась в театр и сыграла в пьесе «Человек-слон».

Я сыграла там роль «звезды» и помню, какое впечатление произвела на зал, когда после многих месяцев отсутствия вышла на сцену в белом платье и белой шляпе. Я понимала, что публика благодарила меня не только за роль, но и за все мои предыдущие труды. Но все равно даже после этого я считала, что общественная деятельность важнее любой роли.

У меня были необычайные встречи — только сначала моя роль сводилась к доставке лекарств, пищи, одежды, потом у меня появились возможности общаться с этими людьми, и эти контакты обогащали не только меня, для них было психологически очень важно знать, что они не остались одни, что общество на их стороне.

Сначала, сразу же после введения военного положения, примас Польши Глемп предложил мне работать в общественном совете при епископате. Из актеров там был еще Анджей Лапицкий, а потом Валенса позвал меня в Гражданский комитет, который он собрал из известных ему людей.

— Если можно, расскажи подробнее, что ты делаешь в совете у примаса и что ты делаешь в Гражданском комитете?

— Сейчас, когда оглядываешься назад, понимаешь, что, не будь Гражданского комитета, многое из того, что произошло в Польше, просто не состоялось бы. Валенса пригласил поименно людей, которым доверял, и мы встречались в Варшаве и в Гданьске, где обсуждали все важные проблемы. Особенно тогда, когда дело подошло к выборам. В результате произошла вещь неслыханная: практически за три недели организация, которая как бы не существовала, которая действовала в подполье, должна была не только «засуществовать», но и выиграть выборы. Многие люди из самого комитета были избраны в сейм и сенат... Это то, что касается Гражданского комитета при Валенсе...

— А примасовский совет?

— Это очень интересное объединение, готовившее все те обращения к народу, которые затем зачитывались в костелах — об эмиграции из Польши, о положении в стране. Все это обсуждалось нами совместно, начинаясь как бы реляциями из разных частей Польши, сообщениями о том, что там происходит. Так мы получали общее представление о положении в стране, а потом примас просил нас сосредоточиться на одной-двух проблемах, в решении которых совет должен, по его мнению, принять активное участие. Особенно это касалось эмиграции, проблемы, которая всех нас волновала. Надо было обсудить, без лишней демагогии сказать о причинах, задуматься, и этим кончалось наше обращение к верующим: нам дана наша земля, и было бы грешно думать о том, чтобы бросить отчизну... Я думаю, что смысл существования и деятельности этих двух объединений в принципе один и тот же, просто мы рассматриваем происходящее с разных сторон, но сейчас уже скорее теоретически, в более общих чертах, чем в годы военного положения.

— И в связи с этим у тебя появилось больше времени?

— Да. Я снялась сразу в двух фильмах — у Занусси («Все, что мое») и у Конвицкого («Лава»). Кроме того, я смогла вернуться в театральную школу, где у меня уже восьмой год своя мастерская, и выпустила уже один курс. Они сделали диплом по «Свадьбе» Чехова и получили за него на смотре в Лодзи первую премию. А сейчас я довожу до выпуска следующий курс, и мы вместе с ними работаем над Островским...

— Майя, давай вернемся к началу, к тому, что ты называешь необходимостью «просто встать». Эта потребность появилась у тебя, наверное, не только из-за военного положения?

— Я думаю, что есть нечто такое, как зов крови, крови предков. Меня ведь не случайно спрашивают, почему я так часто работаю над русским репертуаром, и я отвечаю, что есть такая вещь, как генетическая память — недаром вся семья моего отца родом из Литвы. Я только сейчас в себе это открываю, когда приезжаю сюда, когда меня приглашают на Украину, в Белоруссию, в Литву, где все они жили... У меня был такой подарок судьбы, мои родители, великолепный отец и великолепная мать, которые ничего не боялись. Я помню наш дом в Коморове во время Варшавского восстания (я была еще маленькой девочкой), где нашли убежище беглецы из Прушковского лагеря. Они прятались в подвалах, в шкафах, на чердаках, за окнами рвались снаряды, а моя мать ждала, когда вернется моя беременная сестра, и на лице ее не было страха. А жизнь в доме шла своим чередом, мы праздновали Рождество, пели колядки, потом уланские песни, друзья моего отца рассказывали о том, что происходило в Варшаве, и я до сих пор помню эту атмосферу достоинства и гордости. Такая была традиция в доме, которая не исчезла и потом, после войны. Моему отцу очень туго пришлось в сталинское время, он долго не работал и все ждал ареста. Я помню, как он возвращался ни с чем и мама паковала ему пижаму. Только потом он благодаря тому, что был полиглотом, устроился на работу и даже стал начальником большого отдела, что по тем временам было большой редкостью. Он мог выехать за границу и бросить все это, но он говорил: наше место здесь, в Варшаве, которую

любил, которую показывал мне во время наших прогулок. Я слышала, что в тридцать девятом он гасил зажигалки на крыше отеля «Бристоль», и сейчас, когда я смотрю на «Бристоль», который реставрируется, я думаю, что мой отец был частью истории Варшавы. Его можно смело назвать патриотом, ибо он не покинул страну, хотя многие интеллигенты, чтобы не сказать аристократы (это не снобизм, это реальность), сделали это.

Я думаю, что и отец, и мать были очень смелыми людьми, они не шли на компромиссы и воспитали нас так же. И когда в нашу жизнь ворвалось военное положение, я подумала, что отец не увидел бы в моем поведении ничего сверхъестественного: я делала то, что должна была делать, исполняла свой долг и долг своих родителей, ибо это было как бы продолжением того, что они пережили в немецком лагере. И для меня это было нормально — *просто встать*.

Я еще никогда об этом не говорила, меня в Польше еще не спрашивали, и я отвечаю на этот вопрос не только тебе, но и себе, поскольку очень боюсь разменять то, что происходило, на медяки. Но у меня такое ощущение, что мы разговариваем в необычное время — и я после долгого перерыва оказалась в Москве, и Тадеуш Конвицкий, который сюда приехал, и мой фильм, который я смотрела здесь в первый раз, и мой студент, который в фильме Занусси играет моего сына, и вообще вся нынешняя атмосфера... И может быть, поэтому я говорю обо всем том, о чем раньше не говорила. И я рада, что могу сказать это тебе, поскольку все это время и ты, и Ирина Рубанова были с нами, и мы это знали...

— Хорошо, после этих слов я имею, надеюсь, право на один неделикатный вопрос. Сегодня вы вроде бы выиграли. То есть я уверен, что выиграли, но спрашиваю именно в такой, неопределенной форме. Представим себе, что все в порядке, все идет так, как должно идти. И сейчас вся твоя деятельность — назовем ее общественная, гражданская — не то чтобы теряет смысл, но начинает уступать деятельности актерской, режиссерской, профессорской. Но позади — огромный отрезок другой жизни, реальной. Так вот, как ты себе представляешь в этой ситуации обычную актерскую жизнь? Прости, что я вмешиваюсь в личное — и не только сегодня, но и завтра?

— Я думаю, что это ситуация нормальная. Каждый делает свой выбор — и происходит это не так уже редко. То есть крупные выборы делаются нечасто, но человек вынужден примериваться к себе чуть ли не каждый день. Я думаю, что было бы ненатурально и негигиенично — прости, я очень люблю это слово,— если бы я привязалась к своему имиджу политика. Я знаю, что у меня есть и другие призвания, и я не боюсь этого, поскольку чувствую, что должна делать то,

что несет время. Вот сейчас мне предложили работу в театре, в комедии, и я ответила: «Да»...

— У тебя сейчас есть постоянный ангажемент в театре?

— Да, в театре «Вспулчесны». Правда, у меня было три года перерыва, но я уже сыграла в пьесе «Человек-слон», о которой я уже говорила, и Ольгу в «Трех сестрах». А сейчас с радостью сыграю в комедии — мне хочется развеселить людей, чтобы они отдохнули вместе со мной, это сейчас важно.

Знаешь, мне кажется, что наша профессия если не становится призванием, то превращается в проституцию, в торговлю чувствами. А потому призвание надо лелеять и холить, не поворачиваться к нему спиной, не думать, что оно менее значительно, чем мои поездки в автомобиле тогда. Я не знаю, права ли я, но думаю все-таки, что жизнь моя складывалась очень последовательно. С того момента, как я учила одного глухонемого мальчика говорить,— я, непрофессионал, учила его... А потом незрячие дети в Лясках. Я ведь не знала, что так тесно буду связана с этим санаторием, хотя ездила туда еще девочкой, с матерью.

А во время военного положения, когда чувствовала себя особенно усталой, я отправлялась именно туда, чтобы отдохнуть, прийти в себя... И поэтому я доверяю «режиссеру», который превыше меня,— сама себе я такой последовательной биографии никогда бы не выдумала.

Я бы никогда не выдумала себя сегодняшнюю, поскольку никогда не мечтала о театре, о театральной школе, хотя и оказалась в конце концов на сцене; никогда не помышляла о кино — я работала у Гротовского, а он был антикинематографичен по сути своей, и никто из его актеров так на экран и не попал. И я очень поздно пришла в кино, никогда об этом не заботясь, и не могу даже назвать это карьерой, ибо я никому не была известна. Просто судьба свела меня с Занусси, потом с Вайдой, Жебровским, Конвицким, и все это происходило как бы помимо моей воли. Точно так же я никогда не думала, что буду заниматься политикой, мне это и в голову не приходило — я думала, что мои поездки по тюрьмам — это нечто сродни моей работе санитарки. А потом оказалось, что следствием этого был мой выбор в Гражданский комитет, что все это — политика. Впрочем, об этом мы уже говорили... У меня есть еще одно занятие — это мои путешествия по миру, выступления перед польской эмиграцией: я читаю им стихи на авторских концертах: Мицкевича, Словацкого, Норвида, ксендза Яна Твардовского...

— Я как раз хотел спросить об актерских концертах.

— Да, это вообще было моим единственным актерским занятием во время военного положения. Хорошо, что ты спросил об этом — я совершенно забыла — я постоянно участвовала в Неделях христианской культуры, не зависимой от официальных органов, мы выступали в костелах — перед верующими, перед студентами, перед интеллигенцией. Это было как раз то занятие, где мое актерство и моя политическая деятельность были неразделимы. Где одно было другим...

Георгий Дюлгеров

Возвращение из соцлагеря

Беседу ведет Виктор Матизен

В Болгарском культурном центре в Москве состоялась премьера фильма известного режиссера Георгия Дюлгерова «Лагерь». Хотя читатель наверняка подумает о концентрационном лагере, речь идет о лагере пионерском и лагере комсомольской строительной бригады. Но родовые черты тоталитаризма явлены и здесь.

Виктор Матизен. Ваш фильм основан на подлинных событиях?

Георгий Дюлгеров. Я бы не сказал. Это скорее воспоминание о тогдашних чувствах, эмоциях... Художественное кино, в отличие от документального, должно, мне кажется, передавать дух времени. Так, как это делает музыка.

В. Матизен. Но вы передаете этот дух так, как он ощущался тогда, или так, как он ощущается сейчас?

Г. Дюлгеров. Так, как сейчас, хотя мне кажется, что многое я уже и тогда чувствовал точно так же. Вы помните, как герой плачет в конце фильма? Это его душа изогнулась под тяжестью системы, он начал прозревать...

В. Матизен. Этот герой — вы?

Г. Дюлгеров. Да, но не буквально. Я был заместителем командира стройбригады, и однажды мне действительно пришлось «ломать» ребят. К сожалению, они поддались, сломались. После этого я и отошел от комсомольской работы.

В. Матизен. Так же ломали и кинематографистов? Печатная история болгарского кино об этом молчит...

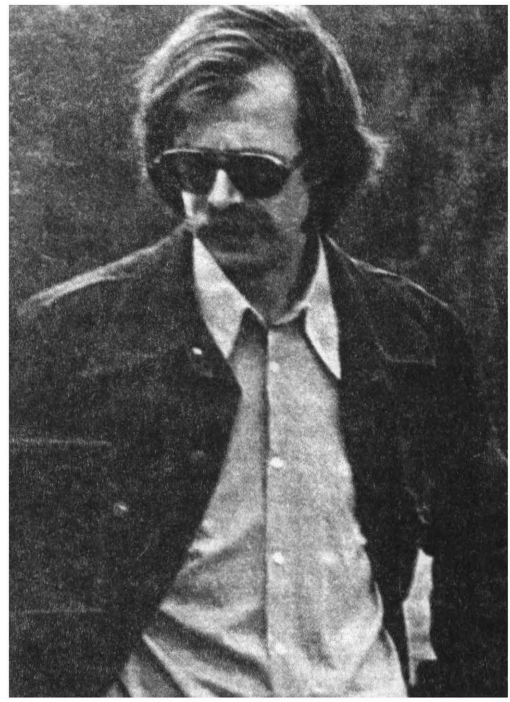
Г. Дюлгеров. В физическом смысле людей ломали в 50-е годы. В 60-е — ломали морально. Что же касается истории, то в общих чертах она мне представляется так. После Сентябрьской революции в кино пришли настоящие революционеры. Они сидели в тюрьмах при старом режиме, были в партизанских отрядах и обо всем рассказывали с глубокой верой. И когда к реальности примешивалась мечта, они не кривили душой. В конце 50-х самые мудрые из них — Бинка Желязкова и ее муж Христо Ганев, Рангел Вылчанов, Валерий Петров и другие — отошли от слепой веры и сделали первый прокол, первую попытку анализа, за что их жестоко покарали. Вышло постановление, подобное вашему ждановскому. Это было в 1959 году. Мы с небольшим опозданием повторяли движение советской системы. Затем были трудные 60-е годы, давление усиливалось. Тех, кто не сдавался, просто выгнали, убрали, заставили уйти. Конец 60-х привел к катастрофе — болгарская кинематография как искусство перестала существовать... Оживление наметилось в 70-е годы, это был своего рода «период в периоде», когда к власти в культуре пришла Людмила Живкова, имевшая благодаря своему папе неограниченные полномочия. Собственно кинематографом она не интересовалась, но была женщиной религиозной и толерантной. Вокруг нее сплотилось ядро талантливых людей.

В. Матизен. Нечто подобное, насколько я слышал, было и в Италии, когда под крылом Витторио Муссолини, сына диктатора, возможность для относительно свободной работы получили итальянские кинематографисты...

Г. Дюлгеров. Вот как? Тогда это тем более интересное явление. Экспериментальный путь выяснения: что можно сделать внутри системы путем послабления системы... Это был довольно сильный период. Вернулись те, кто вынужден был уйти. Работали все поколения кинематографистов. ФИПРЕССИ провела в Болгарии свою сессию. Но, что характерно для этой системы, она стремилась уже в зародыше устранить то, в чем чувствовала опасность для себя...

В. Матизен. О, в этом она действительно проявляла высокий класс! Ну как умудрилась она в 1963 году высмотреть нигде еще не печатавшегося парня по имени Иосиф Бродский и ударить именно по нему?

Г. Дюлгеров. Ну, такой проницательностью наша система похвастать не может. Но когда в конце 70-х годов появились фильмы Георгия Мишева, Эдуарда Захариева, Людмила Киркова и той же



Бинки Желязковой, где были попытки критического рассмотрения действительности, реакция была мгновенной. Живков произнес речь о том, что не надо копаться в грязном белье, что большое искусство никогда не рождается из грязи.. В зале кто-то тихо произнес: «А Достоевский?», но громко повторить не посмели...

В. Матизен. В чисто эстетическом аспекте ваш генсек не так уж не прав. Искусство может вырастать из грязи, но не врастать в нее, не получать удовольствие от самого копания. Другое дело, что Живков злостно назвал «чернухой» критически направленные картины и что из этого сделаны административные выводы...

Г. Дюлгеров. Да, выводы последовали: был сменен директор студии. И пошла волна исторических картин, панорам, полотен. Я бы не сказал, что они были плохи сами по себе, но когда на экране стали появляться исключительно они, это стало попахивать национализмом и даже шовинизмом. Первая половина 80-х годов — очередной невеселый период в болгарском кинематографе... И только в 1986—1987 годах нам всем надоело терпеть...

В. Матизен. Не обошлось без нашего влияния?

Г. Дюлгеров. Да, иначе вряд ли осмелились бы. Маленькая страна должна на кого-то ориентироваться... У нас тоже прошел съезд кинематографистов, на котором мы восстали. Власть дала некоторую слабину, начали появляться картины, направленные против тоталитарной системы, как

таковой: «Иудины сребреники», «Маргарит и Маргарита», «Я — графиня», «Бегущие псы», «Экзитус», «Осколки любви». Это уже никак не могло устроить власть. Последнее усиление цензуры было прошлой весной. «Сам» нажал... Не знаю, чем бы все это кончилось, если бы Живкова не убрали. Ситуация в стране была страшная и позорная, я имею в виду всю эту отвратительную кампанию против турок... Началось слияние партии с госбезопасностью, и дело шло к тому, что произошло в Румынии. К счастью, этого мы избежали, но авторитет коммунистической партии сильно упал в глазах народа. Когда я улетал в СССР, в Софии состоялся двухсотпятидесятитысячный митинг, четверть населения столицы вышла на улицу. Основной лозунг — «Долой БКП». Я состою в компартии и считаю, что мы должны отвечать за свои дела. Я не знаю за собой прямых грехов, но вины косвенной отрицать не могу...

В. Матизен. Давно замечено, что в тоталитарной системе, где личность — ничто, есть одна личность, накладывающая отпечаток на всю систему. Поэтому я хочу попросить вас немного рассказать о Живкове...

Г. Дюлгеров. Живков умело пользовался одним национальным качеством болгар: тяготением к умеренности. Это не самое плохое, что может быть у народа. У нас говорят, что в самом слове «умеренность» содержатся «ум» и «мера». Живков — крестьянин, хитрый мужик, посредственная личность, но неплохой политический игрок. Его никогда не любили, рассказывали о нем анекдоты вроде тех, что у вас ходили про Брежнева, может, даже те же самые. Например, его спрашивают: «Много ли народу рассказывает про вас анекдоты?»

В. Матизен. «Два лагеря...» — отвечает генсек... Верно, такой и о нашем Леониде Ильиче ходил...

Г. Дюлгеров. У Живкова была цепкая память, которая ослабела лишь в последние годы. И он никому ничего не спускал: иногда через год, два, но освобождался от человека. Тут он был достойным учеником Сталина, хотя масштабы не те и меры наказания не те. Впрочем, пострадавшие были и у нас. Говорят, он приложил руку и к смерти Трайчо Костова и — это уже точно — к травле художника Александра Жендова. Был хорошим слугой болгарского «Сталина» Червенкова. Стремился убирать потенциальных соперников, таких, как Александр Лилов. Но это общий закон системы.

В. Матизен. Если продолжить ваше сравнение Червенкова и Сталина, был ли Димитров болгарским «Лениным»?

Г. Дюлгеров. Да, в каком-то смысле. Димитров — трагическая фигура. Находясь в окружении Сталина, он вынужден был потакать его воле. Как генеральный секретарь Коминтерна он ответствен за многое, и нельзя отделаться от мысли о его причастности к расправам, совершавшимся над деятелями международного коммунистического движения, к разгрому польского ЦК... Вроде бы они с Коларовым пытались кого-то спасти, но удалось им немногое.

В. Матизен. Кого-то спасали, кого-то топили... Дед моей первой жены Стоян Миринский, болгарский эмигрант и участник восстания 1923 года, покончил с собой после того, как Коларов воспрепятствовал его возвращению на родину после войны.

Г. Дюлгеров. Судьба Димитрова — богатый материал для художественного исследования, тем более необходимого, что у молодых людей в результате лжи и замалчивания сложилось однозначно отрицательное отношение к нему... Молодежь пыталась ворваться в его Мавзолей, а кто-то надел маску Живкова и махал рукой с трибуны.

В. Матизен. Я думаю, он хотел махнуть рукой на социализм. Но вернемся от жизни к искусству. Можно ли говорить о «новой волне» в болгарском кино и о вас как о ее духовном отце?

Г. Дюлгеров. О «волне», надеюсь, да. В Польше было две «волны», в Чехословакии одна, должна же быть и у нас. А обо мне вряд ли. Я старался поддерживать молодых, у меня есть ученики — мои студенты, но они не похожи ни на меня, ни друг на друга.

В. Матизен. Но что-то же их, наверное, объединяет, как и всякую новую генерацию?

Г. Дюлгеров. Наверное, неприятие лжи. «Мы не можем себе позволить показывать полуправду»,— так они говорят. И относятся к этому очень щепетильно. Снимают только о том, с чем знакомы на собственном опыте. Мне кажется, это сужает круг интересов, но я их понимаю.

Александр Трошин

«Усталая революция» и метеосводки кино

Будапешт-90

«Ну, что там?... Как сейчас?.. Какое настроение?..» — кричу я с нетерпеливостью в трубку позвонившему мне из Будапешта коллеге-критику. «Да сложно, знаешь...» Я слышу в его голосе и грусть, и усталый вздох, и желание взбодрить себя усмешкой. Днями раньше я уже слышал от другого своего венгерского приятеля (он радиожурналист, аккредитованный в Москве) — отточенную, как газетный заголовок, формулу, выразительно вобравшую в себя возможные ответы. Он сказал, как бы перефразируя пошедшее гулять по газетам выражение «бархатная революция» (то про Чехословакию), тоже с грустной усмешкой: *«Усталая революция»*. В том смысле, что длительный марафон межпартийной борьбы, начавшийся в Венгрии еще в прошлом году (о нем я писал в «ИК», № 11) и продолженный в этом — уже в форме выборов, в несколько раундов,— исчерпал лимиты политической активности большей части людей, а желанного облегчения жизни, понятное дело, пока не наступило. Многое стало даже труднее. Перспективы, рисуемые пришедшими к власти радикальными реформистами, что говорить, по большому счету соблазнительны, но закавыка, как я понимаю, *с малым* счетом. С уверенным, социально защищенным существованием каждого сегодня, сейчас. Эта уверенность — и по моим собственным впечатлениям, и по обмолвкам моих друзей-венгров — увы, снижается. Во всяком случае, снижалась — до нынешней весны, до того, как пришедшие к руководству страной «новые люди» (это поколение мальчишек 1956 года, героев фильма Готара «Время останавливается») выступили с программой «национального возрождения», которая, впрочем, еще не сняла всех тревог, не сняла напряжения. Такого беспокойства, такой озабоченности — на лицах, в интонациях, в мелких будничных движениях, в температуре общения — я прежде не помню. Институт Гэллапа провел в конце 1989 года социологическое исследование с целью выяснить, какие настроения преобладают в разных странах. На вопрос, ожидают ли они, что 1990 год принесет улучшения, только 15 процентов венгров ответило: «Да», 58 процентов сказало: «Нет, будет хуже». Статья в «Непсабадшаг» об этом исследовании называлась: «Рекорд пессимизма: Венгрия»... Впрочем, наши лица сегодня не веселее.

Притом заметьте... Я говорю о состоянии не тех, кто живет в стране, как теперь выражаются, «за чертой бедности», кто теряет сегодня работу — ввиду закрытия нерентабельных предприятий... Про этот венгерский слой я хоть что-то и знаю, но не из первых рук. О нем мне рассказывает венгерская пресса, рассказывают фильмы (благо с гласностью тут и прежде было не так плохо — по крайней мере по нашим с вами меркам; то-то мы бежали вчера на венгерские картины, как за глотком озона, за исторической правдой и «чернухой»)... Я говорю о самочувствии людей, которых знаю сам. Которые составляют в Венгрии вполне определенный профессионально-социальный слой: журналисты, критики, писатели, работники кино. Этим до «черты бедности» вроде бы далеко. Тем не менее беспокойства, нешуточного, изрядно напрягающего их повседневное существование, здесь не меньше, и, поверьте, есть основания. Потому что кто поручится сегодня в бедной стране, желающей одним прыжком перескочить в богатые (желание более чем понятное, нам, куда более бедным,— особенно), что не полетят в костер

реформ малорентабельные ценности, не просто представляемые людьми культуры, но составляющие сам смысл и способ их существования?

В последнее время то и дело слышу: один журнал может перестать выходить, другой (а они, между прочим, десятки лет служили сохранению и поддержке отечественной кинокультуры, формировали киносознание)... Венгерский киноинститут и киноархив, материально стесненные, продали кинотеатр вроде нашего «Иллюзиона» — в центре Будапешта (того гляди что-нибудь еще продадут или закроют)... И нет или очень мало, все меньше — при нынешней инфляции — денег на кино. Это я слышу (и, соответственно, пишу) уже который год — только цифры, как на счетчике такси, угрожающе меняются. Как при этом венгерские кинематографисты еще умудряются снимать фильмы, не понимаю. И, не понимая, ценю вдвойне.

Какими, теперь скажите, могут быть фильмы, снимаемые людьми, которые живут в этом решительно меняющемся обществе, в этом неизбежном, исторически необходимом, но, право же, трудно переносимом, мучительно дающемся любому человеку развале? Да еще если этот очистительный (хочется верить) развал сопровождается тем, что убеждения и душа не принимают?.. Если развал проникает в них самих, обращает в пыль прежние, помогавшие жить идеалы и ориентиры, а новые, где они, какие? «Усталыми», конечно, могут быть сегодня их фильмы. Какими же еще! На очередном, двадцать втором по счету, национальном киносмотре (он проводился, как всегда, в феврале, в том же фешенебельном будапештском Дворце конгрессов — хотя за месяц до фестиваля ходили слухи, что Дворец будет устроителям уже не по карману) я видел как раз большую панораму «усталого» венгерского кино.

Нет, это не скучное кино — напротив. Фильмы тут — что касается игровых — были один другого виртуознее. Режиссеры, в основном дебютанты, играли с экранным пространством и временем, как хотели. Как дети, после долгого ожидания дорвавшиеся до новейшей технологической игрушки. Притом дети чрезвычайно способные, это очевидно. Новейшая технология — имею в виду видео — в некоторых картинах действительно «погуляла»: по ее грамматике выверены их изобразительный строй, их затягивающий, как воронка, агрессивно-суггестивный мир, в котором все сумасшедше мелькает, меняется, движется...

«Маленький работ», режиссеры Дюла и Янош Гуйяши

Чемпионом в этом смысле оказался, бесспорно, Андраш М. Монори (разумеется, вместе с оператором-асом Габором Сабо), этаким способом разыгравший в фильме «Метео», в причудливо фосфоресцирующем, будоражащем, пугающе манящем, эротизированном мире-аквариуме историю, где парочка субъектов, плоть от плоти этого города подпольного бизнеса и ночных клубов, настойчиво ищет третьего, метеоролога, который, в противоположность им, всю картину пребывает в странных медитациях. К реальному миру это, конечно, никакого отношения не имеет. Ну разве что отдаленно — к ночной жизни больших будапештских подземных переходов. Однако в этой крикливой,

яркой, кавалькадной, авантюрной метеосводке довольно точно, на мой взгляд, зарегистрировано сегодняшнее «атмосферное давление» в венгерском социуме: растворенные в воздухе неуверенность, тревога, опасность, агрессия.

То же — в «Головокружении» режиссера-дебютанта Яноша Саса и блестящего оператора Тибора Мате. Выразительный визуальный мир этой картины куда содержательнее и, что важно, симптоматичнее, нежели сама история, которую здесь можно хотя бы легко усвоить, потянув за ниточку (она, кстати, мне напомнила французскую ленту «Пятнадцатилетняя», которая была у нас в прошлом году на Московском фестивале). Еще проще, до криминально-банального, история в фильме Арпада Сопшича «Тир» (подросток стреляет в своего отца-подонка), и снова — если что-то и держит здесь, то именно изображение: изысканно выстроенное, со сменами виража, черно-белое кино. Я уж не говорю о «Сумерках», о которых на фестивальной дискуссии кто-то сказал, что «это большой вызов» режиссера Дьердя Фехера, тоже, заметьте, дебютанта. И правда: так испытывать терпение зрителя, так нарочито, чуть ли не пять минут ведя панораму с рук персонажа на лицо, программно медленно раскручивать криминальную историю про кем-то убитую девочку и расследование (почему-то в титрах не было имени Дюрренматта, хотя это один к одному его повесть) — это надо действительно беззаветно любить кино, верить в магию изображения (к тому же черно-белого), наконец, владеть ею отменно. Дьердь Фехер владеет.

От дебютантов, которых было на удивление много (они даже подняли мятеж в рамках смотра), не отстали в этом смысле и режиссеры с именем — Дьердь Сомьяш и Ференц Грюнвальски, создатели фильмов «Легкая кровь» и «Маленький, да удаленький». Идя по тому же пути, одалживаясь головокружительной визуальной выразительностью у видео, они заставляют нас если не переживать истории (в первом случае — двух подруг-проституток и парня одной из них, вернувшегося из тюрьмы, во втором — парня, тоже побывавшего в тюрьме и теперь, на свободе, рискованно играющего с жизнью), то во всяком случае с безотчетным интересом за ними следить, попавшись на крючок «вкусного» изображения.

Могу называть еще картины, но дело не в ритуальном перечислении. Дело в том, что все это «усталые» картины — в том смысле, что в них нам открывается (в меру натуральности) или проговаривается (сквозь условность, сквозь живописно-театрализованную выгородку) измотанный, истеричный, потерявший ориентиры, разуверившийся в былых ценностях, живущий без опор, в ветренную погоду мир. Впрочем, «усталые» они еще и потому, что при всей впечатляющей изобразительной изощренности по мыслям плосковаты (может быть, потому что вторичны?). На более глубокий контакт со зрительным залом дыхания им не хватает. Ощущение такое, что за гипертрофированной изобразительностью молодые авторы прячут растерянность, незнание, «про что» и, главное, «зачем» снимать. Состояние по нынешним временам понятное. Другие вон вовсе в молчании (имею в виду гвардию опытных венгерских режиссеров, которая на этом смотре, за малым исключением, блистательно отсутствовала).

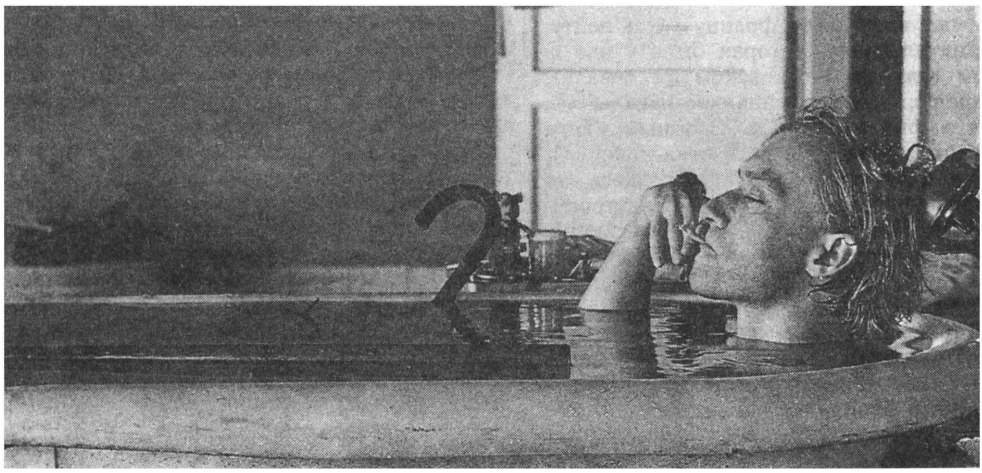
Фильмы, о которых шла речь, признаюсь, уже на другой день после просмотра я затруднился бы пересказать. Их не пересказывать нужно — смотреть. Зато вставшие с ними рядом в одной программе 27 других картин можно не смотреть — достаточно прочитать сценарий. Так во всяком случае говорят, и уже не первый год говорят, их решительные оппоненты, считающие, что место этим полнометражным, иногда даже многосерийным документальным картинам, где одни «говорящие головы»,— в лучшем случае на телевидении, а вообще — в архивах. Потому что они да, документируют реальность, наматывают километры свидетельств, и за это, дескать, им спасибо, но не являются, мол, документальными фильмами в полном смысле слова.

Что до меня, то я, насмотревшийся такого рода венгерской документалистики (она взяла старт где-то в середине 70-х), в этой дискуссии скорее «центрист»: склонен в данном жанре различать внутренне статичные, лишенные скрытой драматургии, малосодержательные полуторачасовые, а то и поболее, монологи на пленке и, с другой стороны, значительные по пережитому и как бы вновь в эти часы переживаемому, эмоционально напряженные и богатые психологическими обертонами продолжительные исповеди с глазу на глаз, в которых кинематограф не сбоку припека, а осуществляет, я бы даже сказал,— тончайше, функцию, назначенную ему природой: чутко подмечать, фиксировать. У Григория Михайловича Козинцева есть на этот счет замечательная формула: «Преимущество кино перед театром не в том, что на экране можно показать и лошадей,— можно пристальнее вглядеться в человеческие глаза, иначе нет смысла пристраивать кинокамеру к Шекспиру». Что-то в этом духе говорил, кстати, в Будапеште на открытом

заседании жюри его председатель — старый режиссер, легенда венгерского кино Иштван Сёч (он с середины 50-х не живет в Венгрии, но теперь вот приехал — украсил международное жюри). Сёч говорил об одной из таких экранных исповедей, об исповедующемся: «Нам много говорят его глаза, в них отражается душа. Мы видим глубокие морщины. Видим, как мужчина стесняется собственных слез, когда он рассказывает об унижениях, испытанных сорок пять лет назад. Или, скажем, рука, повисшая в воздухе, когда он говорит, сколько людей из его деревни забрали, сколько не вернулось из Сибири, хотя брали их «на три дня», на «маленький работ»...» (трехчасовой фильм так и называется: «Маленький работ», его сняли известные режиссеры-документалисты братья Гуйяши).

В документальной программе смотра были картины и другого типа, с принципиально другими конструкциями. И на темы, далеко друг от друга отстоящие. С одной стороны — «Это есть наш последний и решительный бой...» (о партийных консерваторах), с другой — «К-2» — «Ночные девушки» (о проститутках), с третьей — «Парафеномен» (об Ури Геллере, сенсационном человеке, остановившем Биг Бен), с четвертой — «Трамвай Смерть» (протокол одного судебного процесса), с пятой — «Беззащитные, или СПИД-89» (эту непростую для назойливой кинокамеры тему выбрал себе Пал Золнаи)... Строго говоря, и в этом тематическом букете, я уж не говорю о качестве проработки материала, продуманности его экранного оформления, есть свои следы усталости — в необязательности, что ли, одних картин, во вторичности других...

Много фильмов было о прошлом: послевоенное время, 50-е годы, 56-й, еще раз 56-й... Два фильма о венграх в нашем ГУЛАГе. Один я уже называл. Второй снял Шандор Шара, уже давно прикасающийся к самым «опасным» проблемам. О герое фильма «Ты еще не подох?» говорить ничего не стану, он сам о себе рассказывает в сценарии, предлагаемом вашему вниманию. О картине же скажу: она как раз из того типа как будто бы кинематографически невыразительных исповедей (на экране полтора с лишним часа только лицо героя), которые на самом деле смотришь, не отрываясь: тут и глаза, и жесты, и паузы, и навернувшиеся в какую-то минуту у рассказчика слезы... Все идет в дело, складывает — вместе с непридуманными перипетиями трагической биографии и незапланированной образностью повествовательных деталей — поистине Роман Судьбы.



«Метео», режиссер Андраш М. Монори

Шандор Шара

Ты еще не подох?

Сибирский зэк АР-87

Вспоминает Бела Кеменьфи

Титр: **1953**

В Капошваре я работать не мог, потому что там не было городского транспорта, и я не мог бы ходить на службу. Я и с палкой могу пройти, не вспотев, самое большее шестьсот-семьсот метров. Дальше не могу.

Я устроился в Будапеште. Нигде меня не принимали. Всюду подчеркивали, что у меня в биографии восемь лет плена... Наконец некто Ференци, заместитель начальника генеральной дирекции Будапештской почты, сказал, что он четыре года был в плену и знает, как вывозили этих ребят. И если я люблю географию, то он зачислит меня в 72-е отделение Будапештской почты. Так я стал работать в отделении «Будапешт-72». И сдал экзамен на рассыльного, поскольку это был отдел экспедиции. Тогда же, в 1956-м, я сдал частным образом выпускные экзамены за гимназию.

Когда меня выжили из квартиры, я с женой (я женился в 55-м) вернулся в Капошвар и работал там переводчиком на Центральном почтамте.

В 1957 году я поступал на юридический факультет университета, но меня не приняли — сказали, что нет места. В 58-м я снова сдал вступительные экзамены — опять не нашлось места. На почте меня спросили, приняли ли меня в университет. Говорю: «Нет». Тогда меня послали на курсы почтовых служащих. Занятия начинались в сентябре. Между тем я подумал, что есть еще на свете ректор, есть министр... И вот начиная с этого времени я с восьми утра до часу дня учился на курсах почтовых работников, а с трех часов дня до девяти вечера — в университете, на юридическом. В середине года я в девять утра сдавал экзамен по римскому праву, а в одиннадцать в Генеральной дирекции почты — экзамен по регистрации корреспонденции. Без всяких проблем я закончил первый курс юридического. Второй тоже. И летом, уже почувствовав себя юристом, начал по взаимному согласию бракоразводный процесс. Моя бывшая жена тогда пригрозила: «Это тебе еще дорого обойдется».

Меня вызвали в кабинет декана. Деканом был Миклош Кадар. «Товарищ Кеменьфи,— говорит он,— я вынужден начать дисциплинарное разбирательство, так как в своей автобиографии вы опустили один важный факт». «Какой?» — спрашиваю. «Советский Союз».— «Я же написал, что восемь лет был военнопленным». Он говорит: «Но вы были не военнопленным, а осуждены. Пришло извещение». «Ладно»,— говорю. Он продолжает: «Будет дисциплинарное разбирательство, и с сегодняшнего дня мы отстраняем вас от занятий в университете». Выхожу из кабинета. «Ребята,— говорю,— я уже закончил семестр в первый день занятий». ...Спустя две недели со мной разговаривал профессор Неваи. Напрасно я показывал ему удостоверение военнопленного и говорил, что нас просили забыть все, что произошло на самом деле. «Но вам не говорили, чтобы вы скрывали это от органов власти». На что один аспирант, который был в дисциплинарной комиссии, заметил: «Но ведь ему и не сказали, чтобы он сообщил об этом». Тогда я вынул и показал мое прошение о восстановлении законности — дескать, пожалуйста, профессор Неваи, прочитайте, вот расписка о получении, которую мне прислали. Он спрашивает: «В течение какого времени

Бела Кеменьфи в фильме «Ты еще не подох?»

вы получите ответ?» «Да, думаю, полгода пройдет». «Хорошо, мы приостановим до тех пор дисциплинарное разбирательство». После этого я взял и попросил Главное управление почты перевести меня в Капошвар, чтобы меня больше не терзали в Будапеште.

1 марта меня разыскали по телефону из управления милиции 8-го района Будапешта и сказали, чтобы на следующий день в девять часов я явился к генерал-майору Коваленко в связи с моим реабилитационным делом. Я взял два дня отгула, которые у меня были, положил в карман зачетную книжку и в тот же вечер — тогда еще ходили ночные поезда — сел на поезд, следующий в Будапешт. Без десяти минут девять я был на Хунгария-керут, там, где располагались казармы. Мне сказали, что нужно пройти с тыла, с улицы Томпа (а может, как-то иначе она называлась; помню только, что короткое название). Там стоял узкоглазый солдат с лиловыми петлицами. Я ему объяснил, зачем пришел. Он позвонил по телефону, и кто-то спросил у него (я слышал голос): «Переводчик нужен?» Часовой ответил: «Да он по-русски говорит лучше, чем я». Спустился подполковник, проводил меня, и тут, значит, полковник прочитал мне эту справку. О том, что Верховный Суд СССР пересмотрел приговор военного трибунала Одесского военного округа и за отсутствием состава преступления дело в отношении меня прекращает. Меня, мол, полностью реабилитируют по настоящему делу. Полковник вручил мне эту справку. Говорю: «Большое спасибо!» «Вы поняли?» — спросил он. «Понял,— говорю.— А что будет с моей юностью? Что будет с моими ногами?» Он говорит: «От имени моего правительства я приношу вам извинение, ничего другого сказать не могу...»

Титр: **1944**

Нас отвезли в Надьканижу, в казарму Кароя. Там было много тысяч призывников. Некоторые находились там уже несколько недель. От них я узнал, что ежедневно или дважды в неделю отправляли эшелоны с призывниками в Германию и Австрию.

Капошварцев выстроили и спрашивали каждого, хочет ли он попасть домой. Мы тогда еще не знали, что Капошвар уже занят, и, естественно, каждый сказал, что хочет домой. Нас отправили в школу-колонию Вечеи. Мы попали туда при очень подозрительных обстоятельствах, потому что нам выдали чистую одежду, гражданскую одежду, а старую дезинфицировали. На другой день начались занятия. Нам сообщили, что это школа по подготовке партизан. И мы попадем домой — ведь на фронте нас забросят в район Капошвара, в область Шомодь, поскольку мы знаем местность, знаем, что где находится и на каком расстоянии. Сказали, так мы будем воевать против русских войск. Сначала мне это понравилось, ведь мне было пятнадцать. Потом, через два дня, знаете, я увидел, что это не игра в куклы, и решил удрать отсюда. В тот же вечер я получил увольнительную и не вернулся, я отправился пешком в направлении Багола-шанца и Чурго, чтобы добраться до дома. Или по крайней мере, думал я, приближусь к фронту, а там уже недалеко до дома... В пути жандармы проверяли документы. Меня привели в пересыльную тюрьму и посадили в одну камеру с военными дезертирами, евреями, проститутками. Примерно через два часа за мной прибыла дежурная команда и вернула в школу Вечеи. Там старший лейтенант Олтвани и капитан Вадон заявили мне, что я дезертир и что меня приговорят к смерти. Затем отвели в угольный подвал. Там я просидел четыре дня. Лишь изредка я получал от повара говяжью кость и жил так четыре дня. Через четыре дня меня вызвали и сообщили, что ввиду моей молодости меня не казнят, но расположение школы я не смогу покинуть.

Я прошел с ними до небольшого австрийского городка, где нас застала весть о смерти Гитлера. Но вдоль пути, пока мы продвигались туда, на многих деревьях висели немцы в военной форме, и на них были надписи по-немецки: «Так кончают предатели родины». Они висели, видно, уже несколько дней, потому что веревка врезалась в их шеи. По случаю смерти Гитлера в городе был большой траур. Затем мы продолжили наш путь. Примерно за сто километров до Зальцбурга — расстояние я прикидываю, так как мы не следили за этим и карт у нас не было,— нас застал конец войны.

4 ноября мы прибыли в Капошвар. Эшелоны окружили милиционеры. Я слез с поезда и пошел прочь. Меня остановил милиционер: «Куда идешь?» Я показал ему проездное удостоверение. «Мотай отсюда!» — сказал он. Я перепрыгнул через забор и бегом домой. Тогда проходили первые выборы, первые в Венгрии после 45-го года,— об этом говорили плакаты... Моя мать очень обрадовалась мне. Был воскресный день. В понедельник я пошел в милицию, чтобы стать на учет. Меня допрашивали, где я был, куда ходил. Потом я пошел в гимназию, восстановиться. Меня зачислили в 6-й класс с тем, чтобы за полгода я закончил его и перешел в 7-й, так как мои одноклассники были уже в 7-м.

Утром 16 ноября я снова собирался в школу. В дверь постучали (вход в нашу квартиру был со двора). «Я ищу Белу Кеменьфи»,— сказал мужчина, говоривший с акцентом.— В милиции хотят задать вам несколько вопросов. Пойдемте со мной!» Мы вышли на улицу. Со мной поздоровался знакомый капошварец: привет, мол! В эту минуту с противоположной стороны улицы подошли два советских солдата с автоматами, а тот переводчик, что стучался ко мне, приставил мне в бок оружие — думаю, это был пистолет: дескать, не пытайся бежать, застрелят. Меня привели на улицу Шандора Латинки (так она называется сейчас, а как раньше, не помню). В доме 19 располагалась казарма, и там на кухне нижнего этажа меня принял капитан. Он спросил, был ли я в Надьканиже в декабре 1944 года. Я сказал: был. «Были ли вы в школе Вечеи?« «Был».

Доставив в Надьканижу, меня поместили в подвал здания бывшего уездного начальства. Моего спутника, того знакомого капошварца, со мной уже не было. Вечером того же дня, примерно в десять часов, начался допрос. Естественно, все, начиная со шнурков ботинок, у меня отобрали. При мне было только удостоверение бойскаута (паспорта тогда у меня еще не было) — его тоже отобрали. И началось. Я рассказал капитану все так, как рассказываю сейчас. Мне не верили, что я не прошел подготовку в школе Вечеи. Протокол капитан написал от руки, и я не мог его прочитать — я не знал ни кириллицы, ни славянских языков. А переводчик не перевел. И поскольку я не знал, что написано в протоколе, я не подписал. За это со мной сурово обошлись.

Не найдя никаких доказательств против меня, показали удостоверение бойскаута. «Что это?» Я был на фотокарточке в бойскаутской шляпе... Известно, что солдаты в Канаде еще и сегодня носят скаутские шляпы. Я сказал, что это удостоверение бойскаута. «Что такое «черкейс»?»[1] — спросил переводчик, потому что он не понимал, что это значит. Говорю: «По-английски — «boy scout», по-немецки — «Pfadfinder».— «Boy scout? Английский? Шпион!» Этим они закончили. Готово. Шпион.

Тем временем моя камера заполнилась. Сюда посадили двух венгров и одного русского (он попал в плен как власовец). Позже привели Яноша Кертеса, ученика торговца скобяными товарами, которого я знал давно... Мы заметили, что калитка, ведущая на улицу, не закрыта, часовой находится наверху, на веранде. Пока он повернется со своим автоматом — так рассуждали мы нашим подростковым умом,— пуля нас уже не достанет, мы будем на улице и... беги в любую сторону. Мы поделились этим планом, и все четверо венгров условились бежать. Планировали мы это на вечер 16 февраля, время было подходящее, суббота. К сожалению, часовой прогуливался внизу, во дворе, когда нас водили в туалет. Прорываться же под автоматами мы не осмелились. Ждали утра... Янчи поднялся и крикнул: «Айда!» Мы тотчас ринулись и выскочили на улицу. Двое кинулись направо, мы с Янчи налево. У первого перекрестка мы расстались друг с другом, чтобы сбить с толку бежавшего за нами часового. Я пробежал от угла примерно триста метров, когда почувствовал удар в правый бок и упал плашмя.

Ко мне подошел русский солдат, приставил ко лбу пистолет, спустил курок — пули в нем не оказалось. Тогда он ударил меня по голове рукояткой пистолета, лягнул ногой и оставил. Я в тот момент еще не знал, куда ранен, так как не чувствовал боли. Лежал в пыли с закрытыми глазами — не знаю, сколько времени. Примерно час-полтора спустя подошли три девчонки, лет по шестнадцать-семнадцать. Одна из них склонилась надо мной: «Дышит, жив, отнесем его к нам». Подняли меня за ноги и за руки. Тут я почувствовал, что обе мои руки в теплой влаге, точнее обе кисти. Я знал, что в каком-то месте кровоточит, но где именно, не знал. Меня подняли, и мой позвоночник треснул. Тогда я говорю им, чтобы они обхватили меня за спину и подняли, потому что меня переломило пополам. Я увидел платье девушки, оно было сплошь в крови, когда они меня так поднимали.

Меня отнесли в соседний дом, положили на диван. Кто-то сбегал за «скорой помощью». Пришла повозка «скорой». Меня повезли в больницу Надьканижи. Наверное, мы находились недалеко от нее, потому что прибыли туда очень быстро. Меня раздели, врачи смазали мой живот йодом и обмыли для операции. Между тем ко мне пришел католический священник, исповедал, дал последнее напутствие, и я при этом назвал адрес моей матери. Как только я это сделал, ворвались советские солдаты, поставили всех к стене. «Пусть врач подойдет к раненому,— приказали,— и перевяжет его, а прооперируют его в советской больнице». Вылили мне на рану какую-то жидкость, врач крючком перехватил и перевязал мою поясницу. Меня положили на носилки и унесли. В Надьканиже, в гимназии находился полевой госпиталь. Там со мной ничего не делали, потому что около двух недель у меня не действовал мочевой пузырь и мне вводили катетер... Был там один фельдшер, который знал пару слов по-немецки. От него я узнал, что двух беглецов расстреляли, одному удалось убежать. Две недели спустя, когда мочеиспускание наладилось, меня вернули туда, откуда мы бежали. Но уже не в подвал, а наверх, где была привратницкая. Сделали настоящее заграждение из колючей проволоки, чтобы больше не было побегов. Положили меня на диван и приставили ко мне часового — замечу, что и в госпитале в моей палате всегда находился вооруженный охранник, чтобы я не сбежал. Теперь у часового была еще задача подкладывать под меня судно, так как я не мог подняться...

Был май, когда все пришло в движение и нас собрали в путь. Меня в последнюю очередь. Разобрали заграждение, восстановили все как было, от колючей проволоки не осталось следа. И когда все ушли, меня взяли и вместе с диваном погрузили на грузовик. Рядом сел солдат, чтобы я не стянул с головы одеяло (мне накрыли голову), так отвезли на станцию. Была чудесная солнечная погода. Я слышал, как ребенок говорит отцу: «Папа, там труп везут». Поскольку я был накрыт с головой, ребенок предположил, что это труп. На станции было пусто. Здесь за мной уже не приглядывали, потому что не от кого было меня прятать. Меня положили в вагон прямо на дощатый пол, возле щели, кото-

[1] Cserkész (венг.) — бойскаут.

рая мне служила туалетом. Поезд тронулся, так как ждали только меня. В вагоне было еще шесть или семь солдат, они обеспечивали меня провиантом. А у меня, не знаю, шесть или семь дней, не было стула. Мучительное дело! Я даже не хочу сейчас об этом говорить, потому что думал, что там, в пути, и погибну.

Однажды утром двери вагона оставили открытыми. Думаю, как же это они за мной не следят, чтобы я не выглянул или не выкрикнул? Когда нас поставили на запасной путь, я увидел надпись: «Арад». Ну, говорю себе, мы в Румынии. Скоро я услышал смешанную речь. Рядом стоял эшелон с военнопленными немцами, они пели: «In der Heimat, in der Heimat, der gibst ein Wiederseh'n»[2]. Я понял, что там, куда нас привезут, никто меня кормить не будет... Ну ладно. Тяжело все это заново переживать.

...Поезд остановился на окраине города. Нас высадили. Меня отнесли в земляной бункер перед зданием. Это была канава примерно в метр глубиной. Меня положили на землю, в рубашке и в военных кальсонах, потому что свою одежду я после ранения уже не видел. Я все еще не мог сидеть. Ноги мои не двигались. Правая нога чувствовала холод и тепло, а левая нет. Тут-то я и понял, что левая нога у меня стала совершенно нечувствительной. Обрушился такой ливень, что я едва не захлебнулся в воде. Солдаты вычерпали из бункера много ведер воды, иначе меня затопило бы. Я продрог, и у меня начался страшный понос. Я все отползал, чтобы не валяться в испражнениях. Четыре дня я не ел. Главным образом потому, чтобы не испражняться под себя. На четвертый день меня вытащили, положили на носилки и внесли в школьное здание. Я потому знаю, что это здание школы, что на дверях одного из помещений было написано: «1-й класс».

Около получаса я пролежал в коридоре. Затем меня внесли в класс, где стоял стол буквой «т» и за кафедрой сидел офицер с золотыми погонами, а рядом рядовой. Они о чем-то говорили. Наконец, встали, и тот, с золотыми погонами, махнул рукой: «На работу!» Слово «работа» было мне знакомым, и я рассмеялся: «Каким образом? Я ведь и сидеть не могу, не то что работать...» Меня с носилками положили на грузовик и повезли в тюрьму.

Там меня принял старшина Пружников — никогда не забуду это имя. Положили в бокс на бетонный пол — носилок я больше не видел. И сказали мне, дав карандаш и бумагу: «Фамилия, имя, отчество». Единственное слово, которое мне было знакомо: «фамилия». Я обрадовался и написал: «Вдова Кеменьфи Дьердьне. Капошвар, улица Гонвед, 67». Он взял это в руки и разорвал. «Ебтвоюмать»,— сказал он и вышел. Я понял, что он не знает латинских букв. Меня отнесли в баню, положили под душ на деревянную решетку. И эта теплая, благодатно теплая вода прекратила мой понос. Потом меня внесли в помещение, как эта комната. Там лежало тридцать два больных, то есть тридцать вторым был я. И всего четыре железные кровати. Таким образом больные не были изолированы друг от друга, начиная с больных сифилисом до туберкулезных и паралитиков. Напротив меня был вор, которого звали «капитаном». Он был вожаком блатных. Он мне что-то сказал. Я ответил: «Не понимаю». Тогда он запустил мне в голову деревянную чурку размером с этот конверт. Так повторилось несколько раз. «Ну, Бела,— подумал я про себя,— если ты не выучишься как можно быстрее русскому, тебя убьют». Тем временем принесли чан с кипятком — это был вечерний чай — и тарелку мелкой рыбы, по-русски «хамса» — это был ужин. Так как хлеб все получали утром, у меня ничего не было. Ко мне подошел молодой парень и спросил — он знал немного по-немецки: кто я, что я и т. д. Я рассказал ему, что бежал. На «капитана» произвело впечатление, что я бежал и что меня при побеге ранили. И, завернув махорку в «Правду» (мне показали, как это нужно делать), мы выкурили, стало быть, трубку мира.

На другой день пришла врач Ольга Спиридоновна, и «капитан» говорил с ней — тогда я еще не понимал, о чем. Через несколько минут заключенные внесли железную кровать, положили на нее доску и надувной круг мне под поясницу, так как моя запущенная рана все больше давала о себе знать.

В советских тюрьмах газеты были запрещены, чтобы до заключенных не доходили вести. Лишь во время посещений и в посылках можно было передавать газеты, разорванные на кусочки. Их использовали для того, чтобы закручивать в них махорку и курить. В веспремской гимназии, куда я ходил один год, я учил древнегреческий. И обнаружил, увидев на газетных клочках, что многие буквы кириллицы и древнегреческого между собой

[2] Так в оригинале («На родине, на родине, которая обещает нам свидание...» (нем.).

похожи. Я попросил русского паренька, который знал немецкий, объяснить мне, какая буква как читается. Спустя две недели, представьте, меня хотели избить за то, что я, дескать, отрицал, что говорю по-русски — так хорошо я уже читал. Через полгода приходит инспектирующий прокурор и спрашивает: кто тут с какого времени, был ли уже приговор... Потому что в этой тюрьме могли находиться только те, кто под следствием; тех же, кого уже осудили, отправляли в лагеря. Прокурор с Пружниковым подходят ко мне. Пружников говорит: «Этого можете ни о чем не спрашивать, это чурбан — венгр, он по-русски не понимает». На что я стал говорить: «Бела... Бела Георгиевич... тысяч девятьсот двадцать девятого года рождения...» Пружников изумился: «Ебтвоюмать! Полгода назад он ни слова не знал по-русски».

Спиридоновна, молодой врач, инвалид войны — она хромала на одну ногу, была лицом гражданским. Я попросил ее принести мне какую-нибудь книгу, поскольку теперь я уже мог читать по-русски. Я ведь постоянно лежал, и это становилось невыносимым. Она принесла учебник русского языка для 10-го класса...

Приблизительно полтора года я провел в пересыльной запорожской тюрьме, после чего снова явился прокурор и спросил меня: «Ты еще не подох?» Говорю: «Раньше ты подохнешь, чем я». Он выбежал. На другой день за мной пришли и отнесли меня в баню. Выкупали и отправили на 96-й лагпункт в Запорожье. ОЛП-96. Что означает: «отдельный лагерный пункт номер девяносто шесть».

Заключенные в этом лагере настолько истощали, что пришлось лагерь закрыть, и на работу никого не посылали. Приехала из Киева женщина-майор по чьему-то заявлению — видно, кто-то из родных доложил в Киев, так как посадили и начальника лагеря, и офицеров посадили, сменили. Нас перевели на улучшенное питание. Страшно свирепствовала дизентерия. Здесь я узнал слова «дизентерия» и «дистрофия»... На верхних нарах лежал молодой русский, он после каждого приема пищи выблевывал все, что съедал. Снова жевал, и снова его рвало... Я не знал, для чего он это делает. Думаю, что таким способом он хотел себя обмануть: дескать, все-таки сыт, много поел... На средних нарах умер русский. Чтобы получить его пайку хлеба — он умер в полночь,— мы подняли и держали протянутой его руку, на которую при раздаче завтрака разносчица положила причитавшийся кусок. После чего мы опустили мертвую руку, разделили пайку на пять частей (нас пятеро оставалось лежать на нарах) и съели. Пришел дежурный с требованием, чтобы мы вернули хлеб, так как врач установил, что смерть того заключенного наступила в полночь. Мы сказали: нет, он съел, а потом умер. Врач, мол, не знает, когда это случилось.

Ночью я видел сон. Я сижу перед Большим собором в Капошваре, и мне в шляпу кидают медные двухфиллеровые монетки... Я закричал во сне. Русские спрашивали меня потом, что мне приснилось, потому что я во сне говорил по-венгерски: «Не хочу, не хочу так жить!» Тогда я про себя решил: во что бы то ни стало встану на ноги. Слава Богу, удалось. Бог помог.

Среди находившихся в этом лагере венгров трое умерли. Один был цыган-кузнец из местности Хуст или Рахо. Он обладал силой Геркулеса. Но смертью обязан самому себе. Потому что русские блатные уговорили его обменять сало, которое ему прислали из дома, на суп. А суп — это просто бурда, три ломтика огурца плавали в нем. И цыган обменял, считая, что как только он отощает, его отпустят домой. Но он не тощал. В конце концов какой-то идиот посоветовал ему съесть мыло. Было такое жидкое мыло, которым намазывали нас, когда брили и которым мы умывались. Так вот он ложкой его съел. И умер рядом со мной в страшных мучениях. Венгр из Ужгорода умер от дизентерии. Эпидемия дизентерии, как я уже сказал, была такая, что весь лагерь закрыли. Я же, интересное дело, всегда просил слабительное. Дизентерию я не получил, хотя лежал среди всех. И еще один венгр, из Надьселеши, тот разведенный табачный лист выпил, потому что нервы не выдержали. Так-то... Эти венгры обычно выносили меня на свежий воздух. А когда они таким вот образом ушли из жизни, мои прогулки прекратились. Они умерли, и уже никого не было, кто вынес бы меня на улицу. Я решил, что сам выйду. Тогда мне уже удавалось вставать. Я сшил из клеенки этакую подушку, набив ее фуфайкой вместо ваты, привязал к бедрам и вот сюда, повыше, к пояснице. И так, ползком по земле, передвигался — примерно с полгода. И в отхожее место так выходил. Трудно описать, как мне это удавалось. На моих руках еще видны следы.

Пришла как-то ко мне девушка из Мукачево и сказала: «Бела, я хотела бы от тебя ребенка». Искренне признаюсь, я тогда еще не знал, как это делается, — мне ведь было восемнадцать, а находился я там с шестнадцати... Я не был таким просвещенным, как нынешние дети. Я сказал ей: «Ты, от такого слабого?» — «Не беда,— ответила она,— попробуем».

Вечером она пришла ко мне и легла рядом. Однако напрасны были все старания, мы всю ночь только разговаривали. Утром я вернулся в барак. Прошло немного времени, примерно пара месяцев, и я встретился с нею. Живот ее округлился, она сказала, что забеременела от Ивана, который был фельдшером в больнице. Она устроилась в прачечную, жизнь ее стала легче, ей уже не нужно было ходить в каменоломню.

Я ползал на заднице, ходил смотреть фильмы, так как мы получали перевоспитывающие картины, и их нужно было смотреть каждый месяц. Это были советские исторические фильмы о революции, о дореволюционном времени, о большевистском движении, о жизни, наступившей после, о войне, о Чапаеве. В общем, мы должны были смотреть революцию и борьбу за коммунизм, а также фильмы о второй мировой войне. По этим фильмам я, с одной стороны, учил историю, а с другой — шлифовалось мое знание русского языка благодаря тому, что я смотрел недублированные картины... Однажды ползу я на заднице и вижу: голая женщина бежит по лагерю. Я не мог понять, что случилось. Но за ней бежало несколько русских с криками: «Верни мое мыло! Ты украла мое мыло! Стой, застрелю!» и так далее. А случилось вот что. Бригадир разлюбил свою милашку, свою любовницу и подстрекнул бригаду, чтобы, когда она в бане разденется догола, все накинулись на нее с банными вениками, будто она украла у них мыло.

Однажды Тамара — служила там такая — принесла меня в баню и забыла обо мне. Я сидел на табуретке под душем, била вода. За мной никто не приходил, а сам я не мог вернуться. В пару я не видел, кто вошел, и лишь тогда понял, что это была женщина с кухни, когда она подошла ко мне и разделась. Тут и она увидела меня. «Ты уберешься отсюда?»— крикнула на меня. «Убрался бы, если бы мог»,— говорю я. «Ой, да ты тот венгр, который не может ходить?» — «Тот самый»,— говорю. «Ну, тогда иди помой мне спину». Пришлось мыть ей спину и все остальное. Она между тем с любопытством наблюдала, что я вообще не реагирую на нее. Настолько я был слабым, весил, думаю, килограммов 45—46, не больше.

...В 1949-м, заметив, что я уже могу как-то передвигаться, меня весной отправили в село под названием Софиевка, находившееся в двадцати пяти километрах от Запорожья, где был сельскохозяйственный лагерь. Там я познакомился с одним бесконвойным зэком, колхозником, которому дали три года за кражу жмыхов. Он выходил в поле ставить капканы на сусликов. Когда мы подружились, он мне каждый день приносил бесплатно вареного суслика. А другим продавал за десять рублей — старыми, конечно. Благодаря этому я начал крепнуть. Он и яблоки воровал для меня. Когда я почувствовал, что набираюсь сил — главным образом, руки крепли,— я попробовал встать на костыли и ходить. Врач разрешил мне три попытки. При третьей я так разбил себе голову, упав навзничь, что он запретил мне продолжать эксперимент. Тогда я решил так. Был там один бочарник, я вместе с ним смастерил маленькие костыли и сшил на колени защитные подушки. И вот так, на коленях, замечательно передвигался, волоча ноги по земле. Офицер-политрук увидел в конце августа, как я передвигаюсь. В начале сентября, 8-го, как помню, мне сказали: «Давай с вещами, идешь на этап!»

В Харькове дня через четыре или через неделю меня послали дальше по этапу. И тут я слышу, называют имя: «Коцкаш» — кого-то звали получать хлебную пайку. Думаю: это венгр. Когда он вернулся, спрашиваю: «Ты венгр?» Он говорит: «Да, Арпад Коцкаш». Спрашиваю: «Как ты сюда попал?» Отвечает: «На гражданке я был учителем в Кишкереше, в армии — старшим сержантом. Попал в плен. Впрочем, меня осудили за отказ от работы. Услышав по радио, как Молотов сказал: «В Советском Союзе нет военнопленных», я отказался работать и получил пять лет. Я требовал, чтобы меня отправили домой, если нет военнопленных...» С этим венгром я потом в одном купе ехал.

Падал снег, когда мы приехали в Горький. Тут мы расстались, потому что политических сажали уже в особые камеры. Я встретился там с ленинградским журналистом, евреем. Интеллигентный, бесконечно интеллигентный человек. Его в 1934-м осудили «Особым совещанием» на пять лет. Это так называлось, когда приговаривали без следствия и суда. Приглашали человека в милицию, давали подписать бумагу: мол, примите к сведению, что вы осуждены на пять лет. И тут же забирали. «Да,— говорю ему,— но пять лет вы получили в 34-м, а сейчас 49-й». Он объяснил: «Когда мои первые пять подходили к концу, дня за три до этого начальник лагеря вызвал меня и потребовал, чтобы я подписал бумагу на следующий пятилетний срок». Таким образом, в 49-м он отсиживал те пять лет, что получил еще в 34-м, когда убили Кирова. Тогда ведь массу политических взяли, поскольку считали это политическим убийством.

Мы прибыли в Киров. Там не было больших зданий, лишь деревянные бараки ждали нас непосредственно у станции. Тут нас уже никуда не прятали, лагерь был у всех на виду. Меня едва было видно в большом снегу, когда я полз на коленях. Направлявшаяся в ссылку латышка или эстонка спросила меня по-русски: «Куда тебя везут, мальчишка?» Мне было тогда двадцать, но поскольку я передвигался на коленях, она решила, что это ребенок. «Не знаю»,— ответил я.

Мы пробыли там четыре или пять дней. Здесь я впервые узнал, как живут в лагерях настоящие блатные. Как-то ночью в одном из бараков — они не закрывались на ночь — лезвием перерезали горло одному блатному, потому что он стал так называемой «сукой», нарушил неписаные законы. Ну, думаю, хорошенькая жизнь здесь. Убийство считалось у них пустяковым делом.

Когда мы собрались в путь, я узнал, что нас повезет вологодский охранник. Я уже слышал от русских блатных, что «вологодский конвой шутить не любит». Мы сели в вагоны, и полтора-двое суток нас ни в клозет не водили, ни воды не давали. Кто перед тем напился, тот, вообразите, сверху (в столыпинских вагонах лежачие места были друг над другом) мочился в башмаки. Так прямо и лилось... В нашем купе находился румынский профессор, он был возмущен. Напрасно я успокаивал его. «Ты же не можешь ничего сделать»,— говорил я ему по-немецки. С нами было еще два немца и Арпад. Говорю: «Поступай как знаешь, но это не поможет». На третий день пришел капитан проводить проверку. Входил, представьте, в каждое купе, спрашивал, всем ли мы обеспечены, и так далее, есть ли у нас какие жалобы. Мы уже были научены, что жаловаться нельзя, иначе будет еще хуже. Ну, значит, этот профессор начал раздраженно говорить по-немецки. «Кто знает немецкий?» — спросил капитан. И тут один из русских говорит: «Вот тот венгерский калека, он знает немецкий и русский, так что может перевести, что этот лопочет». Сначала я вежливо сказал то же самое, что говорили мы: все, дескать, в порядке. Однако капитан не поверил мне. «Этот раздраженный человек говорит не так, как говорят довольные». И я был вынужден перевести все как есть. Он ушел, сказав младшему сержанту, что как только тот прибудет на место, пусть доложит обо всем своему командиру. Когда капитан удалился, младший сержант накинулся на нас: «Вы что, не знаете, что вологодский конвой не шутит?!» Связали всем за спиной руки и подвесили таким образом, чтобы только пальцы ног доставали до пола. Лишь меня одного оставили в покое, так как без костылей я не мог стоять.

6 ноября эшелон остановился на открытом месте. Нас выкликнули, человек сорок. По документам передали стоявшему у вагона охраннику. Он был без оружия, в белых валенках и шубе, из которой выглядывали только глаза и рот. Мы слезли. Он сказал: «Лагерь в той стороне. Идите по снегу за мной вслед». «Я не могу идти по такому снегу»,— сказал я. Он говорит: «Не беда, пошлю за тобой оленя с санями». Действительно, минут через 20—25 приехал на санях заключенный без охранника, управлявший оленем с помощью остроконечного длинного шеста. Я сел, и меня повезли в лагерь. Там мы получили горячую пишу, и затем нас разделили. Меня посадили на газогенераторный грузовик, обеспеченный цепью для езды по скользким дорогам. Нас повезли примерно на 400 километров к северу. Железная дорога сюда уже не доходила. Мы остановились возле указателя с надписью: «Зимка». По-венгерски: «Тейлечке»[3], но какая там «тейлечке», было 6 ноября, а на улице сорок градусов мороза и снег полметра высотой. Маршрут оказался очень интересным. Зимой замерзший снег был как асфальт, и каждые пять километров — разъездная колея, чтобы уступать машине, идущей навстречу. Две машины разом на одноколейной дороге не помещались. Движение регулировали бесконвойные заключенные с этакими телефонами-вертушками. Они говорили: «Можешь ехать». Летом, когда снег таял, это все оказывалось трясиной, и укладывали железнодорожные шпалы, а по ним мостики, чтобы передвигаться, иначе утонешь.

Наш лагерь был на три тысячи человек — в основном третья и четвертая категории, то есть нетрудоспособные инвалиды, калеки. А третья категория — это те, кто мог работать в столярном цехе. Было, пожалуй, десять бригад первой категории, которые обеспечивали лагерь основными материалами и топливом.

Бригады вышли, их рассчитали, в каждой было по двадцать или по двадцати одному человеку. Кто сидел на улице — неважно, зима была или нет,— должен был до тех пор мерзнуть, пока охранник не примет их, не подпишет бумагу, что принял. Потом он

[3] Télecske (венгр.), уменьшительное от tél (зима).

произнес краткую речь. «Внимание, внимание! Шаг вправо, шаг влево считаются побегом, и охранник стреляет без предупреждения».

Здесь я встретил врача-еврея из Трансильвании, его звали Золтан. Он не очень любил венгров, потому что был мобилизован в венгерский штрафной батальон. В 1943-м на фронте он откликнулся на советский призыв, перебежал к ним и был приговорен на десять лет за шпионаж. В 1950 году он принял слишком большую дозу глюкозы, которую в качестве инъекции получали дистрофики. Он, заботясь о собственном здоровье, сделал инъекцию себе, но доза была чрезмерной, и он умер. Ну так вот, он много мне рассказал о лагере и посоветовал, если я не хочу попасть к блатным — а здесь, мол, крутые парни, тут жизнь ничего не стоит,— идти, коли знаю немецкий, в барак к немцам...

Как-то подходит ко мне немец лет двадцати, старший сержант-подводник: «Ну, камерад, ты больше не будешь ходить на коленях. Завтра принесу тебе костыли, и будем учиться ходить». Говорю ему: «Я уже пытался, но только падал навзничь». «Ничего, научим». На другой день принесли костыли. Конечно, не красного дерева работа, но все же костыли... Меня держали, пока я вставал. И тогда, представьте, я попробовал... Непередаваемое ощущение, когда стоишь в полный рост. Я же был ростом 182 сантиметра, но до тех пор только ползал. Меня держали... я стоял. Выставил вперед два костыля и за ними тотчас обе ноги. До самого вечера не садился, беспрерывно ходил по бараку туда-сюда. Затем осмелел — у костылей были хорошие шипы — вышел на улицу. Впервые в жизни я прошел по снегу до столовой и мог есть за столом...

Прибыл доктор Ласло Шали, первый венгр, с которым я в том лагере встретился. Он был священник из Дьера. Очень образованный. Ему было около восьмидесяти. Высокий, немного сгорбленный. Почему его вывезли? Он сам не знал. Я тоже так и не узнал. Дядя Лаци Шали обычно получал посылки — от закарпатских монахинь. Он написал им обо мне, но мое письмо не осмелился послать, иначе его связь прервалась бы. Эти монахини обеспечивали старого господина изюмом и вафельными облатками. Когда пришла первая посылка, меня вызвали на вахту — перевести, что это такое. Там были облатки для обедни. Я сказал: «Это кекс». Так дядя Лаци получил свою посылку. И каждый день старый господин служил обедню. А когда позже прибыли немцы из так называемой Восточной Германии (это были не солдаты, а социал-демократы), мы переселились в другой барак, к инвалидам. И там не только дядя Лаци служил обедню, но и литовский католический священник, и русский поп. И каждое утро с восходом солнца к нему поварачивался мусульманский мулла и молился: «О, Аллах! О, Аллах!..»

Я упомянул социал-демократов, которые прибыли в лагерь. Их было примерно двадцать — двадцать пять человек. Среди них бургомистр Берлина, уже из восточной части. И еще один — из Лейпцига. Все это были люди пожилые. Был среди них один, который, представьте себе, в 45-м освободился из немецкого концлагеря, он там с 33-го сидел и все выдержал, а в 49-м... Не знаю, какой там спор у них вышел, когда происходило объединение партий, но социал-демократов вывезли. Так они попали к нам. И вот, представьте, на одной половине барака поместили социал-демократов, а другую занимали немецкие солдаты... Друг с другом они никогда не общались, не разговаривали.

В 1950 году сюда попал Йожеф Фаркаш, эмигрант-коммунист. В 41-м он эмигрировал в Советский Союз с четырьмя товарищами. Сначала их приняли радушно. Между тем разразилась война, и тогда им сказали: вы, мол, убили тех коммунистов, за которых себя выдаете, вы фашисты, вы пришли сюда вместо них шпионить. И всех четверых осудили на десять лет. Попали они в лагерь при Беломорканале под Мурманском. Дядя Йожи был коммунистом до мозга костей. Его отца в 1919-м казнили, потому что тот был председателем заводского административного совета. Сам дядя Йожи был членом Коммунистического Союза молодежи, а позже, как он мне рассказал, организовал Красный Крест в угольном бассейне Ноград. Сидел в венгерской тюрьме. Оттуда его выпустили, и потребовали, чтобы он покинул Венгрию.

Я ходил к Володьке Хитрому играть в шахматы — он очень хорошо играл. Володька был в лагере вожаком блатных. Господином жизни и смерти. На кого он указывал, того на следующий день резали, а то и прямо в этот же день. Бывало, что в день вырезали двоих-троих. Нет, политических не трогали. Политического трогали только в том случае, если он сопротивлялся, не отдавал свою посылку или же фискалил. Доносчика резали тотчас. Блатные были способны убить за десять-двадцать рублей. И их не очень заботило, что они убивают человека, будь то «сука» или вор. Был среди них, например, один, который попал к нам из другого лагеря как инвалид, потому что он обрубил себе четыре пальца.

Ни за что не хотел работать. Его силой выводили в лес рубить деревья. Товарищи повалили дерево, а тот положил руку на пень, схватил топорик и обрубил четыре пальца. Схватил их другой рукой, когда его повели к начальнику лагеря, сказал тому: «Гражданин начальник, пятилетний план я за четыре года выполнил». И положил четыре пальца на стол.

Володька сидел уже двадцать два года. Когда-то ему дали три года, с тех пор он прошел через все советские лагеря и за убийства собрал в общей сложности двадцатипятилетний срок. Однажды я играл с ним в шахматы, и он говорит кому-то: «Иди позови сюда Алешу из больницы!» Приходит Алеша. Володька говорит: «Знаешь, что ты сукой стал?» «Я?» «Да, ты. Мы дали тебе деньги, чтобы ты переслал их на 14-й, в лагерь строгого режима, а ты их на себя истратил, не переправил дальше». «Но мне они были нужны, я туберкулезник и... чтобы стать на ноги...» — оправдывался Алеша. «Ты меня не интересуешь. Сегодня вечером мы тебя зарежем. Можешь идти»,— закончил Володька. Я думал, он шутит. Вечером дежурил фельдшер Николай Николаевич Зайцев. Дважды Герой Советского Союза, он был осужден на десять лет. Кажется, потому, что, учась после войны в военной академии (он был раньше учителем, а в войну партизанским командиром), сказал в компании, что в 1941 году у немцев военная техника была более совершенная, чем у советских. За это и получил десять лет. Ему сказали: «Николай Николаевич, вышли сюда Алешу!» В больничном бараке, когда входишь, была такая маленькая передняя. Алеша вышел туда, Николай Николаевич удалился, закрыв за собой дверь, и в этот момент на Алешу накинулись с ножами. Да так, что врач потом сказал, что на теле было сорок девять ножевых ран. Даже в пятку кололи... Вот такими ножами. В это время трое держали под угрозой малолетку. Когда убедились, что Алеша мертв, дали этому малолетке в руку кровавый нож, сказали, чтобы он пошел в караульное помещение и заявил, что убил человека. Паренек знал, что возражать нельзя. Он пошел и сделал, как ему приказали... Ну, конечно, его арестовали, посадили в карцер. И комендант карцера — он тоже был заключенный,— хотя все понял, возразить не осмелился, потому что иначе и его зарезали бы...

В мае 1950 года (а может, это было в апреле) зовет меня полковник играть в шахматы. Думаю: не буду брать костыли, до середины барака я и так смогу пройти, держась за нары. Я всегда верил в свои руки. Но тут у меня закружилась голова, я внезапно разжал руки. Не держался за нары... И стал кричать по-немецки: «Ich gehe, ich gehe[4], дайте скорее палку!» Мне принесли палку, и я двинулся с ней... Примерно месяц я ходил по бараку с палкой туда-сюда. А когда окреп, стал уверен в себе, отправился на улицу. Не передать мою радость, что я могу ходить с палкой! С той поры так и хожу...

Был у нас один освободившийся заключенный, который работал киномехаником и объезжал лагеря. Входной билет стоил рубль, нам привозили такие фильмы, которые, представьте, я видел в своей жизни только там. Были и такие, которые я раньше уже видел. У меня не было денег, и за меня всегда кто-нибудь платил. Однажды, никогда не забуду, Марика Рёкк играла в каком-то австрийском фильме, кажется, в «Голубом Дунае», официантку, и вот в летнем ресторане австрийцы развлекались, пили пиво и пели под оркестр. Потом Марика Рёкк махнула музыкантам: мол, остановитесь, и начала петь по-венгерски: «Зреет, гнется колос пшеницы...» Не передать, что переживали мы, венгры, слушая это за тысячи километров от родины... Словом, я смотрел фильмы... «Таинственный знак» («Знак Зорро»), «Молодой месяц» с Нелсоном Эдди... Среди прочего — серии «Тарзана», которые я уже видел в детстве. Венгры спрашивали друг у друга: «Ну, что показывают сегодня в кино?» И отвечали с юмором: «Украденные вещи». Спрашиваю: «Почему украденные?» «Да потому, что на каждом фильме надпись: «Этот фильм доблестная Советская Армия захватила в качестве трофея во время взятия Берлина». Так попали сюда эти фильмы. Пожалуй, гражданские люди не видели картин, которые смотрели мы. Нас же они уже не могли «заразить»[5].

Летом 52-го освободился дядя Йожи. Через одиннадцать лет. За месяц до этого я сказал дяде Лаци: «Дядя Лаци, тебе уже не нужна сутана, которую ты кладешь под голову. Разреши, чтобы портные сшили здесь для дяди Йожи гражданскую одежду. И летом 1952 года коммунист Йожеф Фаркаш вышел «на свободу» в одежде, сшитой из сутаны католического священника. Я потому говорю в кавычках «на свободу», что его отпустили не домой. Переселили в маленький городок в 450 километрах на северо-восток от Москвы. У ворот,

[4] Я иду, я иду! (нем.).

[5] Ошибка рассказчика. Эти фильмы шли в советском прокате.

когда мы поцеловали друг друга и расстались, договорились, что кто раньше вернется домой, тот сообщит о другом его близким. Я переписывался с дядей Йожи, поскольку он уже мог мне писать. Дома написанные мною письма, которые я слал по его адресу, никогда не получали. Но там, в пределах Советского Союза, мы могли переписываться с дядей Йожи.

В январе 1953 года меня одного вызвали и отправили на пересылку... Вхожу в барак, и мне на шею кидается не кто иной, как Дюрка Хорват. В бойскаутах он был бегуном на длинные дистанции, и по спортивной линии мы знали друг друга. По профессии он был столяр. «Белушка, ты здесь?» «Да,— говорю,— здесь. А ты?» «Я тоже». «Когда ты прибыл сюда?» «Только что». «И куда же теперь?» Он сказал, что был на 14-м, в ста километрах от меня, в лагере строгого режима. Но не потому был там, что его наказали, а потому, что отличный столяр, а там требовался профессионал в столярном деле.

Мы надеялись, что дальше пойдем вместе. Но нет. Дюрку вызвали на два часа раньше. А потом меня. Когда я вышел из барака, моим глазам представилось кровавое зрелище. Примерно четыреста «сук» сидело в белом снегу, у них кровоточили раны на теле, которые они сами себе нанесли. Они не хотели, чтобы их везли на 14-й лагпункт, где верховодили воры, и полоснули себе по животам ножами, провели длинные кровавые полосы. Их перевязали и все же отправили на 14-й. Тут, значит, и я отправился в путь. Первой остановкой на моем пути был Свердловск...

Был март — кажется, 5-е или 6-е. Я остановился тогда на очередной пересылке. Прибыл большой этап. Входят политические, и один из них говорит: «Сталин умер». Спрашиваю: «Откуда вы знаете?» Говорит: «Репродуктор на станции работал, когда нас высаживали из вагонов. Нас везли в столыпинских вагонах, поэтому поезд остановился прямо на станции». Я говорю ему: «Не болтай ерунды!» А он в ответ: «Уже несколько дней сообщали, что болен, а сейчас сказали, что умер»... 9 марта, когда Сталина хоронили, мы должны были в течение четырех часов стоять навытяжку и слушать трансляцию похорон. Дверь «кормушки», как мы называли окно для раздачи пищи, была открыта, и за нами оттуда смотрели, действительно ли серьезно мы слушаем похороны.

Я сказал тогда: «Ребята, Сталин умер, наверняка мы поедем домой». «Нет, не верь им, ерунду говоришь, сынок, не отпустят домой». Говорю: «Вот увидите». В начале мая... числа 20-го, а может, раньше... да, раньше это было, в самом начале мая, в первые дни... вдруг приходят: «Кеменьфи, с вещами!» А перед тем уже ушли в один день японцы и китайцы. На следующий день ушли поляки и чехи. Тогда вместе с чехами ушел и Эрне Юст, венгр из Кашшы[6], с которым я познакомился здесь, в 33-м лагпункте, на Байкале. Я сказал им: «Видите?» «Да они не домой идут»,— говорили другие. И вот в начале мая я слышу: «Кеменьфи, с вещами!» Охранник сказал даже не так: «АР-87, выходи с вещами!» (потому что обычно нас окликали по номерам). Было пять утра. Спрашиваю: «Куда ведут?» «На этап». В три места обычно вели заключенного: на этап, в другой барак или в карцер. С таким большим сроком редко кто освобождался. Представьте, иду, сдаю свои вещи на склад. Офицер-политрук говорит, чтобы я сказал дяде Яношу Раффаи, что и он идет домой. Тот, мол, по-русски не говорит, так передай ему ты. Вхожу в барак, подъема еще не было, четверо венгров лежат рядом, я подхожу к дяде Яношу и шепчу ему. Все четверо вмиг проснулись. «Что ты сказал?» Говорю: «Домой идем с дядей Яношем». «Только вы двое?» «Ну, да... меня уже в пять часов вытащили из барака, послали сказать дяде Яношу». Старик — ему было семьдесят восемь — оделся, те венгры, что оставались, взяли его вещи и проводили нас до конторы. Очень горько они прощались с нами. Так и не верили, что мы идем домой.

Около четырех часов дня перед лагерем остановился поезд. Как раз в это время пришли с работы бригады, которые еще оставались в заключении. В открытых дверях вагонов, свесив ноги, сидели немцы и венгры и кричали: «Deutsche hier! Magyarok ide!»[7] Сопровождающий офицер принял нас у охранника. Мы сели на поезд. Вагонные двери остались открытыми. Рядом со мной на корточках примостился венгр. Спрашиваю его: «Правда, что едем домой?» Он отвечает: «Говорят. Но кто им верит?» Мы долго не могли разговаривать, потому что венгры уже пели: «Капуста, капуста, зимняя-летняя капуста...»[8] После этого начали: «Длинная аллея тополей, длинная аллея тополей до дома. Устали мои ноги...» и т. д. И каждый вставлял

[6] Ныне — Кошице (Словакия).
[7] Немцы, сюда! (нем.). Венгры, сюда! (венг.).
[8] Венгерская народная песня.

свой город, свое село, куда его везли, откуда он родом. Так весело мы ехали до Тайшета, до 20-го лагпункта.

Там стояли. Шла проверка документов. Рабочим сразу выплатили зарплату. Были такие, кто получили при расчете по четыре-пять, а то и десять тысяч рублей — в старых рублях. Я же не получил ни филлера. Давали новую одежду, постельные принадлежности и все такое. Ко мне кинулся парень из Капошвара: «Бела, ты жив? Ведь Янчи Кертес сказал, что тебя застрелили». Спрашиваю: «Где ты видел Янчи? Откуда знаешь про него?» Он говорит: «Да здесь, на 15-м лагпункте». Спрашиваю: «Когда его вывезли сюда?» Говорит: «В 47-м». «Почему он сейчас не едет с нами домой?» Говорит: «Он сильно избил одного русского и теперь в карцере».

Нас посадили по вагонам. В это время мимо шли эшелоны за эшелоном, полные освободившихся русских, которых много лет назад осудили по ложным обвинениям. И все кричали: «Едем домой! Вы тоже возвращаетесь домой?» Они думали, что и мы русские. Нас было, думаю, человек двести шестьдесят. Мы ехали из Тайшета через Петропавловск, Уфу, Куйбышев в Харьков, а дальше во Львов, по-старому Лемберг...

Я еще не рассказал, как дядя Янош Раффаи тут оказался. По его словам, его забрали потому, что он был егерем, и жители села заявили, что он скрывает сына-жандарма. Напрасно он показывал переводчику бумагу, в которой Венгерский Красный Крест извещал, что сын его без вести пропал в 1942-м на Дону. Старику не поверили, дали десять лет. Когда мы добрались до лагеря во Львове, ворота из колючей проволоки были распахнуты и наши товарищи по заключению, раздетые до кальсон (благо была теплая погода), били в медные котелки и горланили разные песни. Так нас встретили. А мы отстали от остальных, потому что шли медленно. И когда мы вошли в зону, кто-то вдруг бросился дяде Яношу на шею. «Отец, дорогой мой, как ты сюда попал?» Так он встретился с сыном. Тот не был осужден. Его, попавшего в плен, использовали на восстановлении Сталинграда, или Волгограда, как он позже стал называться.

Нас тут собралось полторы тысячи. Последними приехали из Норильска, так как у них были какие-то сложности. Там будто бы был мятеж заключенных, и поэтому они не могли выйти из лагеря. Здесь нас уже никто не охранял. Не было солдат на вышках. Мы могли выходить в город. Шахтеры — с медных рудников, свинцовых, угольных — прибыли с кучей денег. Некоторые — например, старатели с Колымы — привезли по тридцать тысяч рублей. Но все это они должны были потратить здесь. Банди Беркеш, известный цыган-скрипач, каждый вечер наигрывал нам. Гора водочных бутылок росла за зоной, потому что парни выкидывали их туда. Что еще они могли купить на свои деньги, кроме водки?! Они пили и кидали бутылки за территорию лагеря... Нашлись, правда, один-два венгра, которые, представьте, у русских выучились воровать деньги и вещи. Шестеро или семеро сбились в банду и до тех пор занимались этим делом, пока однажды не собрались ограбить бывшего жандарма. Утром нас разбудил дикий вопль. Это бывшие жандармы кусками кабеля били воров. Когда они с одним кончали, хватали его за руки за ноги, выкидывали караульным: унесите, мол! Они же были сильные, эти жандармы. Через западногерманский Красный Крест они каждый месяц получали восьмикилограммовые посылки. А те воры к нам уже потом не вернулись. После этого стычки прекратились.

Однако нервы наши были возбуждены. Ведь когда мы сюда прибыли, нам сказали, что в течение 72 часов мы поедем домой. Но шли недели, месяцы — домой мы не ехали. Нам даже принесли зимнюю одежду, валенки, фуфайки, бушлаты. И мы решили, что повезут назад, на Дальний Восток, раз выдали зимнюю одежду. Было среди нас трое или четверо, которые уже раз прошли границу. Может, их было и больше, но трое мне сами рассказывали об этом. Их довезли до границы, а потом, представьте, взяли и повезли назад. Они утверждали, что когда Молотов вел на Западе переговоры и хотел достичь благоприятного эффекта, всегда везли военнопленных или заключенных до границы. А затем назад. Так-то вот. Были даже такие, кто трижды возвращался из Чопа. Весь эшелон везли назад. Словом, эта зимняя одежда закрыла ворота. До тех пор мы развлекались. Был среди нас монах-иезуит по имени Ваго, он читал нам лекции по древнегреческой философии. Банковский служащий из Дендеши учил нас на песке стенографии. Больше того. Отдельные лагерные секторы составили футбольные команды по шесть человек, и мы устраивали турниры. Но когда принесли нам эту одежду, футбольные игры прекратились. Все прекратилось.

Это вымотало нервы всему лагерю. Один парень — если не ошибаюсь, он учился в киноинституте — голым поднялся на крышу двухэтажного здания, расхаживал там и кричал: «Адам и Ева всему причина!» Ребята едва могли подняться туда за ним и снести вниз, иначе

он оттуда свалился бы... Был уже ноябрь. Мы собрались в большом сарае и решили, что утром не будем есть. Пусть скажут, когда мы поедем домой. Это подействовало. В полдень у нас уже был полковник. Не знаю, каким образом он был сюда доставлен. Наверное, геликоптером прислали. Он заявил, что в течение трех дней мы уедем домой. Сначала одна половина пойдет, за ней другая, в порядке русского алфавита. Да, и еще сказал, чтобы мы сделали из простыней, раскрасив в красный, белый и зеленый цвета, флаги и знамена, чтобы украсить вагон. И чтобы мы забыли, что были осуждены. «Вы возвращаетесь домой как военнопленные. Все случившееся с вами было ошибкой».

...Вагоны для перевозки скота были украшены флагами. Примерно в восемь-девять вечера — в Лемберге было уже темно — наш поезд отошел от станции. Вдруг мы почувствовали, что поезд довольно тяжело пыхтит. «Ну,— говорю,— сейчас мы снова едем через Карпаты...» Первая станция была Мукачево. Мы прибыли туда в четыре-пять утра; точно не знаю, так как часов у нас не было. Суть не в этом. А в том, что к нашим вагонам кинулись мукачевцы: «Ты видел моего отца?», «Мою дочь?», «Моего сына?»...

Когда мы пересекали границу, все высунулись в окна. Приблизительно в восьмидесяти километрах от Чопа есть санаторий «Соленое озеро». Наш поезд мчался, нигде не останавливаясь, а тут остановился. На остановке никого. Мы вышли. Возле будки путевого сторожа я заметил девушку и крикнул ей: «Девушка, скажи, где мы находимся?» Потому что мы остановились не у станции. Она повернулась и вбежала в домик. Видно, не могла сказать, где мы. Парня из Кестхея, который в лагере потерял полноги, и меня посадили в «Победу» и повезли. А остальные пошли пешком к «Соленому озеру», к самому санаторию. Там майор, который ехал в нашем вагоне, произнес красивую речь. Нам следовало бы ответить на нее. На его слова: «Теперь вы свободные, а были военнопленными...» И, мол, с таким гостеприимством принимали нас... Даже, мол, дома не приняли бы нас лучше... и так далее. Никто на это не ответил. Лишь кто-то один спросил: «Скажите, когда мы отсюда поедем домой?»

Нас привезли в Ниредьхазу в четыре часа утра самым первым поездом. Пожилая женщина, торговка с базара, увидела, что все одеты как один, и спросила: «Сынок, кто вы? Шахтеры?» Юмор, конечно, не оставил нас и тогда: «Ну, конечно, тетя, мы шахтеры,— ответили ей.— Один из медных рудников, другой с золотых приисков, третий угольщик, четвертый со свинцового рудника... Все есть среди нас». А когда мы, представьте себе, прибыли в Дебрецен, население уже знало, что приехали военнопленные. Может, железнодорожники сообщили, не знаю. Нас затащили в распивочную и каждому, кто был в такой форме, сунули в руку трехсотграммовый стакан. Освободившиеся из плена солдаты угощали нас едой. Но я не взял жареную утку — только яблоко. Сказал им: «Большое спасибо! Я девять лет не ел мяса... не хочу сейчас им наедаться».

Потом я увидел одного солдата из рабочей роты. Он мне показался знакомым. Откуда-то я этого парня знал. Разглядел получше, да, говорю, себе, это он. Вместе со мной ходил в начальную школу. А может, не он? Тут его окликают: «Тиби, поторопись, нам надо идти!..» Думаю: да нет, все-таки он. Спрашиваю его: «Вы из Капошвара?» Он говорит: «Да, оттуда». «Знаете, где улица Гонвед?» «Знаю». «А знаете семью Капитань?» Это наши соседи. «Еще бы не знать!» — отвечает парень. «Знаете таких-то?» — я назвал вторых соседей. А затем говорю: «Знаете Кеменьфи?» «Как же, знаю»,— говорит он. Спрашиваю: «Что с госпожой Кеменьфи?» Он говорит: «В коллегиуме она работает, поварихой». Говорю: «А Дюрка?» «Здесь, в Сталинвароше[9], инженер-доменщик». «А Эрне?» Он говорит: «Знаю, что играет в баскетбол в будапештском «Гонведе» вместе с Гремингерами, Жирошеками. И здесь бывает. Насколько я знаю, учится в гимназии». Говорю: «А Бела?» «Ху-у-у,— говорит,— бедный парень умер». Спрашиваю: «Откуда вы это знаете?» Отвечает: «Месса была по нему, мать его устроила...» Потом говорит: «Извините, не могу больше задерживаться, надо идти, мои товарищи уже сложили инструменты...» Так я отправился домой.

Прихожу на улицу Гонвед — тогда еще были старые низкие дома. Забыл, что у семьи дворничихи есть собака. Хватаю за ручку калитки, собака лает. Говорю: «Бела, ты не забыл дорогу. Здесь живут Шугары, там семья Варги, напротив Копачи... Все правильно». Я не осмелился постучаться к семье дворничихи. Их квартира выходила на улицу, а наша была во дворе — мать занимала одну комнату с кухней. Говорю: не могу, не буду стучаться. На Кишфалуди, 5, в пятистах метрах от нас жили Михайфи. Думаю, пойду к ним... Тут надо сделать маленькое отступление. В тот вечер моя мать

[9] Сейчас — Дунауйварош.

была у них, говорили о том, что мой старший брат звал мать в Сталинварош. И она сказала, что думает поехать. На что Михайфине говорит ей: «А если Бела вернется, куда он пойдет?..» А мать в ответ: «Его уже нет в живых. Но что-то мне говорит, что он жив». Так закончился разговор.

Я дошел до площади Яноша Араня, был уже почти в пятидесяти метрах от дома Михайфи, но тут сказал себе: «Эй, Бела, половина двенадцатого ночи, что ты ищешь в такой час у чужих людей?» И вернулся. Стряхнул ногою снег с травы, скинул бушлат, фуфайку положил под голову, как привык там, на той стороне, и попробовал уснуть. Сон не приходил... Не хотелось ночью беспокоить мать, но и сон не шел ко мне. Говорю про себя: «Бела, придет милиционер, ты бездомный, и тебя снова заберут. Вставай!» Встаю, стряхиваю бушлат. Раз-два-три... И я постучался в окно дворничихи. Я знал, которое окно их спальни. Инцике, хозяйкина дочь — она еще жива,— отдернула штору. «Дюрка?» Я мотнул головой, что, мол, не он. «Эрне?» Я еще раз мотнул головой. «Дева Мария, Бела!» — у нее подкосились ноги. Когда она пришла в чувство, вышла со своей матерью (другая дочь у них была больная, с парализованными ногами), мы расцеловались. Они провели меня к себе в кухню. Говорю: «Инцике, поди предупреди мою мать, чтобы беды не случилось... А потом уже я...» Инци ушла.

Моя мать всегда держала дверь открытой. Мы были бедными. К нам можно было только что-то внести — вынести было нечего. Инци говорит ей: «Тетя Кеменьфи, я видела сон, что пришел ваш сын...» Моя мать схватила халат, выпрыгнула из постели — она была невысокой, коренастой женщиной. «Где мой сын?» «Там, у нас сидит...»

Не передать эту встречу словами!.. Бедная только плакала и смеялась, плакала и смеялась... «Мой дорогой Бела, Белушка... Не беда — то, что с твоей ногой. Главное, что ты пришел». Пять часов подряд мы не могли наговориться. Она только плакала и смеялась, плакала и смеялась. До пяти утра я съел корзину яблок да три или четыре банки компота. Потом моя бедная мать ушла на работу... Я лег. Соседи пригласили меня на обед. Я попросил, чтобы к обеду была лапша с маком. Потому что каждому пленному, когда заговаривали о еде, не пареный или жареный цыпленок приходил в голову и не куриный паприкаш, а лапша с маком.

На другой день приехал мой брат из Сталинвароша, потому что его жена была дома в декретном отпуске. Я смотрел в окно, ждал мать. Он увидел меня: «Бела, ты?.. Но какой у тебя голос?» Ну, да, я ведь говорил с русским акцентом. Пожалуй, и сейчас еще... А своего младшего братишку, которому было десять лет, когда меня взяли, я не узнал. Он был русым худым мальчонкой. Я не писал ему, чтобы он приехал. Решил сам к нему поехать. Между тем на поезде мы разминулись. Напрасно я искал его в общежитии. Там сказали, что за ним приехал старший брат, и он отправился домой. Я вернулся и пошел к старшему брату. У меня была семилетняя племянница, мы сидели с ней одни — мой брат с женой ушли навестить родственницу, золовку... Вдруг звонят. Кати идет открыть дверь. На пороге парень в шляпе — тогда такие были в моде, с отворотами. Мой брат был русым, а у этого темные каштановые волосы волнами, и ростом он почти 190 сантиметров, плечистый, шляпа сдвинута на затылок. «Бела!»— восклицает он. Смотрю на него и перебираю в голове: где, в каком лагере я был с ним вместе?

«Откуда вы знаете,— спрашиваю,— что я здесь, у старшего брата?»

А он говорит: «Не узнаешь меня?»

«Нет...»

Этот вопрос повторился несколько раз.

Племянница едва не рассмеялась. Говорит: «Бела, ты не узнаешь Эрне? Да ведь это же он».

Перевод с венгерского А. Трошина

Постскриптум

Свою горькую историю Бела Кеменьфи рассказал с экрана не в полном объеме, он опустил многие подробности, лица и лагерные адреса. Они есть в его автобиографической книге «Венгерские парни за Полярным кругом», выпущенной издательством «Магвете» как раз накануне национального кинофестиваля. Я видел, как после фильма в многолюдном пресс-клубе Бела Кеменьфи надписывал ее столпившимся вокруг него потрясенным зрителям.

В книге, помимо всего, есть еще одна глава, она состоит из фотокопий документов: справки, заключения, переписка с венгерскими и советскими инстанциями... наконец, центральный в этом блоке

документ — письмо жертвы сталинских репрессий Белы Кеменьфи Михаилу Сергеевичу Горбачеву. Письмо, как выяснилось, не дошедшее до адресата. «Мои письма не выпускали из страны,— поясняет в коротком эпилоге Кеменьфи.— На мой запрос почта признала утерянным письмо, посланное Горбачеву». Это уже новая история, нынешняя. И тоже грустная... Вот она, перед вами.

А. Т.

Глубокоуважаемый господин Михаил Горбачев,
Генеральный секретарь Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза!

Прошу прощения, что осмеливаюсь обратиться к Вам с просьбой о компенсации Советского Правительства за то, что восемь лет меня без оснований держали в тюрьме и обе ноги искалечены, парализованы.

Как я ни старался и ни учился, я до сих пор нахожусь в незавидном положении. Я не могу ходить без палки, да и с палкой могу пройти самое большое восемьсот метров. Как я ни старался, я не мог — как калека — сравняться в жизненном уровне со здоровыми. Например, из-за трудностей в передвижении мне не удалось получить место работы, соответствующее моим способностям. Поэтому я получал намного меньшую зарплату, чем другие мои коллеги.

Меня арестовали следственные органы Освободительной Красной Армии 16 ноября 1945 года. Виновным я себя не чувствовал, поэтому в минуту легкомыслия (ведь мне было шестнадцать лет) 17 февраля 1946 года я попытался бежать из следственных органов Советской Армии. Во время побега в мой позвоночник попала пуля, вследствие чего обе мои ноги были искалечены, и я четыре года лежал в лагерной больнице. Меня осудили в Запорожье 17 июля 1946 года. 20 ноября 1953 года я вернулся домой как военнопленный.

Мне было шестнадцать лет, когда я случайно попал в ту чудовищную ситуацию, последствия которой испытываю еще и теперь. До сих пор я не могу примириться с моим положением.

Прилагаю фотокопию справки Верховного Суда СССР за номером П-4 р 63/61/3657 от 17 февраля 1961 года, которая свидетельствует, что за отсутствием состава преступления меня полностью реабилитировали.

За моральной реабилитацией не последовала материальная компенсация.

Я глубоко убежден в Вашей справедливости! В телевизионной передаче я слышал Ваше официальное выступление, в котором Вы заявили, что нужно залечить раны, нанесенные в сталинские времена.

У нас в Венгрии и во всем мире люди высоко ценят Ваш гуманизм и надеются на Вас, как и я.

Я убежден в том, что Вы не оставите без ответа мое письмо и удовлетворите мою просьбу по мере возможностей.

В заключение прошу Вас: не обращайте внимание на мои возможные ошибки в грамматике и правописании и простите мой почерк, ведь я 35 лет не говорю и не пишу по-русски и язык учил не в школе, а в лагере.

12 января 1988 года

Д-р Бела Кеменьфи
Кишбарати, Главная улица, 89.
Венгрия

Главная Военная прокуратура
F. 57/1988

Д-р Кеменьфи Бела
Кишбарати
Главная улица, 89

Сообщаем Вам, что на Ваше заявление, посланное в Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза, советские органы дали справку о том, что согласно действующим законам СССР лицу, которого необоснованно привлекли к уголовной ответственности, а затем реабилитировали, в трудовой стаж засчитывается также время пребывания в заключении как общий трудовой стаж или как стаж работы по профессии.

Его прежнее место работы выплачивает ему такую двухмесячную зарплату, какую во время реабилитации получают за должность, которую указанное лицо занимало в период ареста.

Пожалуйста, примите к сведению вышесказанное.

Д-р Иштван Виг, полковник,
прокурор, начальник главного
отдела

Главная Военная прокуратура
F. 57/1988

Д-р Кеменьфи Бела
Кишбарати
Главная улица, 89
7282

В связи с ходатайством, с которым Вы обратились в Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза, информируем Вас о нижеследующем.

Поскольку Ваше дело еще не решено и размер компенсации вызывает спор, будьте любезны подробно описать в заявлении обстоятельства Вашего ареста, а также имелся ли у Вас до того трудовой стаж, учились ли Вы или чем занимались. В своем заявлении попросите компетентные советские органы подробно разъяснить Вам, каким образом и к какой организации Вы можете обратиться с требованием о положенной Вам компенсации.

Заявление адресуйте Главной Военной прокуратуре (1363. Будапешт, V. улица Марко, 16), которое при

посредстве военной прокуратуры временно дислоцирующейся на территории Венгерской Народной Республики Советской группы войск мы передадим Главной Военной прокуратуре Советского Союза.

Будапешт, 12 января 1989 года

Д-р Иштван Виг, полковник,
прокурор, начальник главного
отдела

Уважаемая Главная Военная прокуратура!

Я, нижеподписавшийся, д-р Бела Кеменьфи, обращаюсь к вам с просьбой не отказать в любезности подробно проинформировать меня, каким образом и к какой организации Советского Союза я могу предъявить свое требование о компенсации.

Мой ущерб:

1) неполученный заработок, который я мог бы получать в течение 8-ми лет, так как восемь лет меня без оснований держали в советских тюрьмах;

2) неимущественный ущерб: я потерял свое здоровье, утратил трудоспособность, обе мои ноги парализованы.

Я родился 27 марта 1929 года. 16 ноября 1945 года меня арестовали следственные органы Освободительной Красной Армии. Тогда я был гимназистом-шестиклассником. До того времени я не работал, лишь учился.

Прилагаю решение Верховного Суда Советского Союза за номером П-4р 63/61/3657, которое свидетельствует, что за отсутствием состава преступления меня полностью реабилитировали.

Думаю, что материалы судебного дела можно найти при документе Верховного Суда за номером П-4р 63/61/3657, поэтому я не излагаю повторно обстоятельства моего ареста.

Еще раз прошу вашего подробного разъяснения.

Кишбарати, 15 января 1989 года

С уважением
д-р Бела Кеменьфи
Место жительства: Венгрия, Кишбарати,
Главная ул. 89

Уважаемая Главная Военная прокуратура!

Со ссылкой на ваше уведомление за номером 57/1988, которое я с благодарностью получил, посылаю дополнительно мое ходатайство, адресованное Главной Военной прокуратуре Советского Союза, на русском и венгерском языках.

Будьте любезны отправить по назначению мое ходатайство на двух языках вместе с их фотокопией. Я потому написал и по-венгерски, что русский не родной мой язык, и я не хотел бы, чтобы возникла проблема понимания.

Еще раз благодарю за ваше любезное сообщение и остаюсь с искренним уважением.

Д-р Бела Кеменьфи
Кишбарати, Главная улица, 89
7282

Кишбарати, 15 января 1989 года

Приложения: 1 экз. ходатайства на венгерском языке
1 экз. ходатайства на русском языке
1 экз. фотокопии постановления, № П-4р 63/61/3657

ВЕРХОВНЫЙ СУД
Союза Советских
Социалистических республик
17 февраля 1989 г.
№ П-4р63/61/3657

СПРАВКА

Дело по обвинению гр-на КЕМЕНФИ Бела, 1929 года рождения, пересмотрено военным трибуналом Одесского военного округа 30 декабря 1960 года.

Приговор военного трибунала от 17 июня 1946 года в отношении КЕМЕНФИ Бела отменен и дело о нем производством прекращено за отсутствием состава преступления.

КЕМЕНФИ Бела по настоящему делу полностью реабилитирован.

ЧЛЕН ВЕРХОВНОГО СУДА СССР - П. Лихачев

/П.ЛИХАЧЕВ/

Верховный Суд СССР

Главная Военная прокуратура
F. 57/1988

Д-р Кеменьфи Бела
Кишбарати

Ваше ходатайство, посланное Вами 15 числа текущего месяца в ответ на наше сообщение, Главная Военная прокуратура направит Верховной прокуратуре Советского Союза.

Д-р Иштван Виг, полковник,
прокурор, начальник главного
отдела

Главная Военная прокуратура
F. 57/1988

Д-р Кеменьфи Бела
Кишбарати

На Ваше письмо от 28 февраля 1989 года сообщаю, что Ваше повторное ходатайство мы направили Верховной прокуратуре Советского Союза и оттуда 24 февраля этого года прибыл повторно тот же ответ, что и раньше, о котором мы Вас уже информировали.

Будьте любезны, если Вы повторите Ваше ходатайство, направлять его не через нас, а при посредстве Посольства Советского Союза в Будапеште, так как в дальнейшем по действующему ныне Договору о правовой помощи пересылка подобных заявлений не в нашей компетенции.

Будапешт, 3 марта 1989 года

Д-р Иштван Виг, полковник,
прокурор, начальник главного
отдела

Управление пересылки периодики и почты
Будапешт, V, площадь наместника Йожефа, I,
Телефон: /1/-150-855
Телекс: 22-5880
Для телеграмм: HP
Почтовый адрес: Будапешт
1990

Номер дела:
205/1989

Д-ру Кеменьфи Беле
Кишбарати
Главная улица, 89

Наш уважаемый клиент!

На Ваше письмо, адресованное Центральному Венгерскому Почтамту, я уполномочен сообщить, что на Ваш запрос о корреспонденции, регистрационный номер 2497, отправленной в Советский Союз, ответ от советского управления до сих пор не прибыл. В таком случае Международное почтовое соглашение дает мне возможность считать отправление утерянным и распорядиться о компенсации. Поэтому будьте любезны сообщить со ссылкой на мое письмо, на какую сумму компенсации Вы претендуете, чтобы я мог распорядиться о выплате ее.

Будапешт, 28 февраля 1989 года

Иштван Шарфи,
заместитель директора по
пересылке

ГТПО «Мосфильм», ТО «Старт»

«Катала», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 20 мин.
Автор сценария В. Баракин, при участии С. Бодрова. Режиссер С. Бодров, при участии А. Буравского. Оператор С. Тараскин. Художник В. Поляков. Композитор В. Дашкевич. Звукооператор В. Карасев.
Роли исполняют: В. Гаркалин, Е. Сафонова, Н. Мгалоблишвили, В. Павлов, Л. Мосендз и другие.

ГТПО «Мосфильм», студия «Слово»

«Прямая трансляция», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 24 мин.
Автор сценария Е. Райская. Режиссер О. Сафаралиев. Оператор Ю. Любшин. Художник Л. Свинцицкий. Звукооператор В. Бахмацкий.
Роли исполняют: Е. Симонова, В. Симонов, П. Белозеров, Т. Гаврилова, Я. Поплавская, Б. Иванов, К. Лабутин, В. Захарченко, Е. Финогеева, А. Яцко, А. Градов, В. Василенко, Г. Плаксин и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Кому на Руси жить...», 15 ч. Продолжительность фильма 2 часа 24 мин.
Автор сценария Э. Володарский. Режиссер М. Ведышев. Оператор А. Антипенко. Художник В. Иванов. Композитор Ш. Каллош. Звукооператор Ю. Дмитриев.
Роли исполняют: А. Булдаков, Г. Макарова, А. Болтнев, Н. Егорова, И. Чериченко, Б. Новиков, А. Верховцев, С. Севастьянов, Ю. Аксентий, В. Виноградов, С. Гармаш, А. Лебедев, Ю. Рычков, А. Краснов, О. Жданов, В. Лаврентьев, М. Пресс и другие.

Киностудия «Ленфильм»

«Случайный вальс», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 36 мин.
Автор сценария П. Финн. Режиссер С. Проскурина. Оператор Д. Масс. Художник В. Южаков. Композитор В. Гайворонский. Звукооператор В. Персов.
Роли исполняют: А. Соколова, Т. Бондарева, А. Серебряков, С. Парапанов, В. Проскурин и другие.

Киевская киностудия имени А. Довженко

«Допинг для ангелов», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.
Авторы сценария Р. Фурман, О. Колесников. Режиссер В. Попков. Операторы В. Анисимов, П. Небера. Художник В. Ершов. Композитор О. Кива. Звукооператор Б. Михневич.
Роли исполняют: А. Филозов, Л. Ахеджакова, Л. Удовиченко, В. Борцов, К. Рябинкина, А. Милютин, Б. Александров, А. Барчук, А. Белый, П. Бенюк, А. Горбунов, Н. Гудзь, Г. Дворников, В. Демерташ, Г. Долгозвяга, В. Дубинин, Ю. Дубровин.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Исполнитель № 977», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 31 мин.
Автор сценария К. Ахобадзе. Режиссер О. Литанишвили. Оператор С. Юриздицкий. Художник Б. Цхакая. Композитор В. Кахидзе. Звукооператор З. Надарая.
Роли исполняют: К. Тодрия, Н. Курашвили, Х. Иоселиани, Г. Нацвлишвили, Р. Микаберидзе, Э. Кутателадзе, Г. Лежава, Г. Саванели, М. Лоладзе-Литанишвили, Л. Эристави, Л. Кавжарадзе, В. Юриздицкая, В. Виноградова.

Киностудия «Казахфильм» имени Ш. Айманова

«Месть», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 39 мин.
Автор сценария А. Ким. Режиссер Е. Шинарбаев. Оператор С. Космanев. Художник Е. Елисеева. Композитор В. Шуть. Звукооператор Г. Мукатаева.
Роли исполняют: А. Пан, В. Тё, К. Жакибаев, Л. Германова, О. Ли, Ю. Будрайтис, З. Эм, М. Мунзук, Н. Тачеев, Е. Жолжаксынов, Ли Хам Дех, О. Ёнзак, Цой Хе Сук.

Литовская киностудия

«День рыбы» (по мотивам рассказов И. Скаблаускайте), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 25 мин.
Авторы сценария Р. Василюте, Л. Армонайте. Режиссер А. Пуйпа. Операторы Р. Юодвалкис, В. Сурвила. Художник А. Бружас. Композитор и звукооператор Ю. Ширвинскас.
Роли исполняют: Д. Стурбайте, С. Уждавинис, А. Мацкявичюс, В. Кельмелите, И. Житкуте, Д. Юроните, П. Санкус, О. Дайтартайте, Н. Усайте, Г. Печюра, К. Сморигинас, В. Петкявичюс, И. Науиокас.

Рижская киностудия

«Дни человека» (по мотивам произведений А. Битова), 17 ч. Продолжительность фильма 2 часа 49 мин.
Автор сценария С. Соловьев. Режиссер Е. Пашкевич. Оператор Д. Фиманис. Художник В. Масс. Композитор Ю. Касьяник. Звукооператор В. Мыльников.
Роли исполняют: Л. Лауцявичюс, В. Скворкин, Л. Максакова, Н. Лапина, О. Шепицкая, Ф. Коротья, Г. Струтинская, О. Дункерс, Л. Безуглая, В. Лобанов, В. Егоренкова, А. Эстрин, О. Беляева, М. Калмыкова, Л. Некипелова, Т. Студник, А. Касьянов, А. Демьяненко, А. Поляков, М. Тон-

тегоде, Е. Соловей, К. Фейман, Т. Шульдинер, У. Думпис и другие.

«Латыши?!», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин. Автор сценария и режиссер Г. Земель. Оператор Р. Ритмус. Художник П. Розенбергс. Звукооператор А. Кренбергс. Роли исполняют: А. Херманис, А. Байков, А. Озолиньш, С. Луйк, Р. Рога, И. Рудолфа, Л. Иргашева, М. Найманбаев, И. Клейман, Р. Чернов, И. Томасе, А. Лицитис, У. Пуцитис, Ю. Чупринов, Д. Ахимов, Т. Джабаев, В. Матвеев, Г. Джанджадзе, В. Больц, Я. Кац, М. Бистерс, П. Солдатов, И. Зиндите и другие.

Киностудия «Таллиннфильм»

«Подъем», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин. Автор сценария Р. Салури. Режиссер Ю. Силларт. Оператор М. Мяекивич. Художники Х.-Х. Халела, Т. Хырак. Композитор К. Синк. Звукооператор М. Шёнберг.

Роли исполняют: Т. Карк, С. Луйк, М. Кленская, К. Кийск, Я. Реккор, В. Лаес, Ю. Кальюсте, А. Кукумяги, А. Палувер и другие.

Зарубежные фильмы

«Прокурор» (по пьесе Георгия Джагарова), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 14 мин. Производство Студии художественных фильмов (Болгария).

Автор сценария Б. Метальников. Режиссер Любомир Шарланджиев. Оператор Борислав Пунчев. Художник Петко Бочек. Композитор Иван Халачев.

Роли исполняют: Георгий Георгиев-Гец, Йордан Матев, Ольга Кирчева, Стефан Пейчев, Доротея Тончева, Васил Попилиев, Цветана Островская, Венелин Пехливанов и другие.

«Вторая жизнь Паулины», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 24 мин.

Производство телевидения ГДР.

Автор сценария и режиссер Криста Мюль. Оператор Ганс Хайнрих. Художник Харальд Хорн. Композитор Юрген Экке.

Роли исполняют: Аннемоне Хаазе, Вальфриде Шмитт, Курт Бёве, Уте Любош, Клаус-Дитер Клеш, Урсула Каруссайт, Герд Штайгер, Сольвейг Мюллер, Кристиана Купфер, Мариам Агишева, Дитер Манн и другие.

«Фаллада — последняя глава», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 43 мин.

Производство ДЕФА (ГДР). Авторы сценария Хельга Шютц, Роланд Грэф. Режиссер Роланд Грэф. Оператор Роланд Дрессель. Художник Георг Врач.

Роли исполняют: Йорг Гудцун, Ютта Ваховяк, Катрин Засс, Коринна Харфух, Ульрике Крумбигель, Марта Легаль, Герман Бейер, Карл-Хайнц Хоински, Вернер Диссель, Вернер Годеман и другие.

«Сети любви» («Заговор»), 15 ч. Продолжительность фильма 2 часа 25 мин.

Производство «Игл Филмз» (Индия).

Авторы сценария Ананд Кошал, Шактиман. Режиссер Умеш Мехра. Оператор Мохан Баггад. Художник Бабурао Поддар. Композитор Анну Малик.

Роли исполняют: Рекха, Митхун Чакраборти, Мандакини, Мунмун Сен, Тунуджа, Джагдип, Гульшан Гровер, Рупеш Кумар.

«Храм любви» (2 серии), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч. Продолжительность 1-й серии — 1 час 10 мин., 2-й серии — 1 час 05 мин. Производство «Амит Артс» (Индия).

Автор сценария Джандев Агнихотри. Режиссер К. Бапайя. Оператор А. Венкат. Художник Р. Верман. Композитор Лаксмикант Пьярелал.

Роли исполняют: Нирупа Рой, Митхун Чакраборти, Радж Киран, Сачин, Шакти Капур и другие.

«Вундеркинд», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.

Производство «Тор» (Польша) — «Ле продюксьон ля фет» (Канада).

Автор сценария и режиссер Вальдемар Дикий. Оператор Вит Домбаль. Художники Ежи Сайко, Анджей Пшедворский, Анджей Халиньский, Виолетт Бано. Композитор Кшесимир Дембский.

Роли исполняют: Расти Джедуэб, Эдуард Гарсон, Дарья Трафанковска, Мариуш Бенуа, Владислав Ковальский, Наташа Марашек, Томаш Климасевич, Ян Махульский и другие.

«Короткий фильм о любви», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.

Производство «Тор» (Польша).

Авторы сценария Кшиштоф Песевич, Кшиштоф Кесьлёвский. Режиссер Кшиштоф Кесьлёвский. Оператор Витольд Адамек. Художник Халина Добровольска. Композитор Збигнев Прейснер.

Роли исполняют: Гражина Шаполовска, Олаф Любашенко, Стефания Ивиньска, Петр Махалица, Артур Барчиш и другие.

«Короткий фильм об убийстве», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 25 мин. Производство «Тор» (Польша).

Авторы сценария Кшиштоф Песевич, Кшиштоф Кесьлёвский. Режиссер Кшиштоф Кесьлёвский. Оператор Славомир Идзяк. Художник Халина Добровольска. Композитор Збигнев Прейснер.

Роли исполняют: Мирослав Бака, Кшиштоф Глобиш, Ян Тесаж, Збигнев Запасевич, Александр Беднаж и другие.

«Медвежонок», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 59 мин.

Производство «Перспектива» (Польша).

Авторы сценария Станислав Барея, Станислав Тым. Режиссер Станислав Барея. Оператор Здзислав Качмарек. Художники Халина Добровольска, Рышард Бартчак, Ян Швагжик. Композитор Ежи Дерфель.

Роли исполняют: Станислав Тым, Барбара Бурска, Кристина Пол, Кшиштоф Ковалевский, Бронислав Павлик, Ева Бем, Ежи Боньчак и другие.

«Рассказ Харлея», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 36 мин.

Производство «Рондо» (Польша).

Авторы сценария Томаш Трызна, Рышард Яниковский. Ре-

жиссер Веслав Хеляк. Оператор Гжегож Кендзерский. Художник Малгожата Влох. Композитор Кшесимир Дембский. Роли исполняют: Ян Янковский, Катажина Хжановска, Анджей Печиньский, Лешек Телешиньский и другие.

«Другая женщина», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 20 мин.
Производство «Орион Пикчерс» (США).
Автор сценария и режиссер Вуди Аллен. Оператор Свен Нюквист. Художник Санто Локусато.
Роли исполняют: Джина Роулендс, Миа Фэрроу, Иен Холм, Блайд Дэннер, Джин Хэкмен, Марта Плимптон, Джон Хаусман, Сэнди Деннис и другие.

«Голубая бездна», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 57 мин.
Производство «Гомон» (Франция).
Авторы сценария Люк Бессон, Роберт Гарланд, Мэрилин Голдин, Жак Майоль, Марк Перрье. Режиссер Люк Бессон. Оператор Карло Варини. Художник Ден Вейл. Композитор Эрик Серра.
Роли исполняют: Розанна Аркетт, Жан-Марк Барр, Жан Рено, Поль Шенар, Серджо Кастеллитто, Марк Дюре, Гриффин Данн и другие.

«Четыре приключения Ренет и Мирабель», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.
Производство «К. Э. Р. — Лефильм дю Лозанж» (Франция).
Автор сценария и режиссер Эрик Ромер. Оператор Софи Монтинье. Художник Жоэль Мигель. Композиторы Жан-Луи Валеро, Ронан Жирр.
Роли исполняют: Жоэль Мигель, Джессика Форд, Филипп Лоденбак, Фабрис Люшени и другие.

«Копытом сюда, копытом туда», 14 ч. Продолжительность фильма 1 час 54 мин.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Павел Шкапик, Вера Хитилова. Режиссер Вера Хитилова. Оператор Ярослав Брабец. Художник Збынек Глох. Композиторы Иржи Хлумецкий, Иржи Веселы.
Роли исполняют: Томаш Ханак, Милан Штайндлер, Давид Вавра, Ивана Кунтова, Тереза Кучерова, Рената Бецеррова, Бара Длоуга, Шантал Пуленн и другие.

«Давайте любить», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.
Производство «Авала-фильм» (Югославия).
Авторы сценария Йован Маркович, Драгомир Боянич-Гидра. Режиссер Александр Джорджевич. Оператор Предраг Попович. Художник Слободан Рундо. Композитор Корнелие Ковач.
Роли исполняют: Лепа Брена, Милутин Караджич, Светислав Гоничич, Бата Живойинович, Драгомир Боянич-Гидра и другие.

«Обреченный на одиночество», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 21 мин.
Производство «Тоэй» (Япония).
Авторы сценария Норифуми Судзуки, Нобуаки Накадзима. Режиссер Кадзухико Ямагути. Оператор Есио Накадзима. Композитор Синзукэ Никути.
Роли исполняют: Синити Тиба, Микио Нарита, Хироми Такигава, Масафуми Исибаси, Дзиро Тиба, Хидзо Мурота и другие.

Журнал «Техника кино и телевидения»
ПРЕДЛАГАЕТ
тест-видеофильм для контроля
и настройки видеотехники —
видеомагнитофонов, телевизоров, видеокамер.
Кроме настроечных таблиц и сигналов
на кассете — оригинальные видеоклипы,
а также репортаж из студии
компьютерной мультипликации из Западной Германии.
Тираж выполнен на трехчасовых кассетах
АГФА-экстра (ФРГ), цена 99 руб.
Оплата — для организаций за безналичный,
а для частных лиц за наличный расчет.
Тираж в двух стандартах — ПАЛ и СЕКАМ.

ЗАКАЗЫ ПО АДРЕСУ: 125167, Москва, Ленинградский пр., 47
ТЕЛЕФОНЫ: 158-62-25; 157-38-16.

Американский режиссер Стивен Спилберг и главный герой его знаменитого фильма «Инопланетянин» («Е. Т.»), кукла, выполненная итальянским художником Карло Рамбальди. Эссе о творчестве Спилберга читайте в номере

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

Цена 1 р 30 к

10 90

В КОНЦЕ 1990-го И В 1991 ГОДУ
«ИСКУССТВО КИНО» ПУБЛИКУЕТ:

Памяти СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА. Подборка материалов.
ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ. Из рабочих тетрадей (1971—1973).
АЛЬФРЕД ХИЧКОК. ПСИХОЗ.
ИНГМАР БЕРГМАН. ПЕРСОНА.
П.-П. ПАЗОЛИНИ. ТЕОРЕМА.
БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ. ПОСЛЕДНЕЕ ТАНГО В ПАРИЖЕ.
ЛИЛИАНА КАВАНИ. НОЧНОЙ ПОРТЬЕ.
ГОДАР О ГОДАРЕ. Главы из книги.
ДИРК БОГАРД. Как я работал с ВИСКОНТИ, ФАСБИНДЕРОМ, КАВАНИ. Главы из книги.
РОЖЕ ВАДИМ. Три самые прекрасные женщины (БРИЖИТ БАРДО, КАТРИН ДЕНЕВ, ДЖЕЙН ФОНДА).
ЮЗ АЛЕШКОВСКИЙ. КЕНГУРУ.
ФРИДРИХ ГОРЕНШТЕЙН. ИСКРА.
В разделе «МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ» и в рубрике «МИР ДУШИ»: статьи А. ИЗГОЕВА, Е. ТРУБЕЦКОГО, С. БУЛГАКОВА, а также работы из сборников «ПРОБЛЕМЫ ИДЕАЛИЗМА», «ИЗ ГЛУБИНЫ», «ИЗ-ПОД ГЛЫБ».
ЗИГМУНД ФРЕЙД. Психология масс и анализ человеческого «Я». Неудовлетворенность культурой.
ЖАН-ПОЛЬ САРТР. ЗИГМУНД ФРЕЙД. Фрагменты сценария.

А также СЦЕНАРИИ:
АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ. АРМАВИР!
В. КУНИН, К. РЫЖОВ. ЧОКНУТЫЕ.
И. КВИРИКАДЗЕ. Американская блядь, или Путешествие по России с папой-алкоголиком.

В рубрике «СВОБОДНАЯ ТЕМА»:
статьи З. МИРКИНОЙ, Ю. АРАБОВА, С. ЛЕЗОВА, Б. ВАЙЛЯ.
Свою персональную рубрику «ВОПРОСЫ И МЫСЛИ» продолжит А. Гельман.

«Искусство кино» в розничную продажу поступает в крайне ограниченном количестве из-за нехватки бумаги. Подписка на журнал принимается без ограничения во всех почтовых отделениях и организациях «Союзпечати».

ЦЕНА НОМЕРА ЖУРНАЛА ОСТАЕТСЯ ПРЕЖНЕЙ — 1 р. 30 к.